

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III

(CONTEMPORÁNEO)



TESIS DOCTORAL

La miniatura india en España

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Jesús Ferro Payero

DIRIGIDA POR

Carmen García-Ormaechea Quero

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-044-6

© María Jesús Ferro Payero, 1995

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte III

LA MINIATURA INDIA EN ESPAÑA I

María Jesús Ferro Payero

Tesis Doctoral dirigida por

Carmen García Ormaechea

Junio 1995

A mis padres

INDICE

PARTE PRIMERA:

LAS MINIATURAS DE LA INDIA

ORIGENES

MAPA 1

FORMACION DE LA MINIATURA.....	1
LAS PRIMERAS ESCUELAS DE MINIATURA.....	7
ESCUELA DE GUJARAT: EL JAINISMO.....	8
LAS ESCUELAS BUDISTAS.....	15
- ESCUELAS DE BENGALA Y BIHAR.....	19
- ESCUELAS DE NEPAL Y TIBET.....	20

INDIA A PARTIR DEL S. XVI

MAPA 2

INTRODUCCION A LA SITUACION GLOBAL DE INDIA DE

LOS S. XVI A XIX.....	24
- EL IMPERIO MOGOL.....	26
- LOS ESTADOS RAJPUT.....	65
- LOS INGLESES EN LA INDIA.....	71

LOS TEMAS Y LAS TECNICAS

TEMATICA.....	82
- LA CORTE MOGOL.....	83
- LAS CORTES RAJPUT.....	99
. EL HINDUISMO.....	104
. EL KRISHNAISMO.....	116
. LOS RAGMALAS.....	139

TECNICA

- TALLERES, METODOS Y MATERIALES

La labor del miniaturista.....	153
--------------------------------	-----

MAPA 3

<u>MINIATURA MOGOL</u>	172
------------------------------	-----

BABUR.....	176
------------	-----

HUMAYUN.....	180
--------------	-----

AKBAR.....	186
------------	-----

- LOS GRANDES MANUSCRITOS.....	192
--------------------------------	-----

- LA INFLUENCIA EUROPEA.....	209
------------------------------	-----

- EL RETRATO.....	214
-------------------	-----

JAHANGIR.....	218
---------------	-----

SHAH JAHAN.....	235
-----------------	-----

AURANGZEB.....	249
----------------	-----

LOS ULTIMOS AÑOS DEL IMPERIO MOGOL.....	254
---	-----

<u>MINIATURA RAJPUT</u>	259
-------------------------------	-----

MAPA 4

LAS ESCUELAS DEL RAJASTHAN.....	268
---------------------------------	-----

- MEWAR.....	276
--------------	-----

- MALVA.....	282
--------------	-----

- BUNDI.....	286
--------------	-----

- JAIPUR.....	189
---------------	-----

- JODHPUR.....	293
----------------	-----

- KISHANGARH.....	296
-------------------	-----

- KOTAH.....	304
--------------	-----

MAPA 5

LAS ESCUELAS DEL PUNJAB.....	308
- KANGRA.....	317
- BASHOLI.....	323
- GULER.....	329
- JAMMU.....	332
- GARHWAL.....	335
<u>ESCUELAS DE LOS SULTANATOS DEL DEKKAN.....</u>	339
<u>EL PUNJAB Y CACHEMIRA BAJO EL GOBIERNO DE LOS SIKHS...</u>	353

PARTE SEGUNDA:

CATALOGO

LA MINIATURA INDIA EN ESPAÑA

INTRODUCCION.....	362
- PRESENTACION DE LAS COLECCIONES.....	365
. LA COLECCION DEL MUSEO LAZARO GALDIANO..	365
. LA COLECCION DEL MUSEO MATEO HERNANDEZ..	366
LA CORTE MOGOL.....	370
EL MUNDO HINDU.....	429
LOS TEMAS DE ORIGEN PERSA.....	511

PARTE TERCERA:

BIBLIOGRAFIA

<u>LIBROS.....</u>	572
<u>CATALOGOS.....</u>	610
<u>ARTICULOS.....</u>	626
<u>FUENTES.....</u>	630

MEMORIA

Mi primera aproximación al mundo de la miniatura india se produjo cuando tuve que elegir un tema para el Trabajo de Investigación de Doctorado y éste me fue sugerido por la profesora de Arte Indio y del Extremo Oriente Carmen García Ormaechea. Después de finalizado ese trabajo y debido a que en España no se había tratado sobre este tipo de pintura, decidimos que el estudio de las miniaturas indias existentes en colecciones españolas podría dar lugar a una tesis doctoral.

Desde el primer momento pude constatar que una investigación sobre las miniaturas indias no suponía únicamente el análisis de los propios asuntos pictóricos, sino que estas pinturas ofrecían infinitas posibilidades de acceder a diferentes aspectos de la cultura india, en especial los históricos, religiosos y literarios, pero sin olvidar otros muchos, ya que en las miniaturas indias ha quedado reflejada la historia de este país y las formas de vida de sus habitantes. Es así mismo el único arte figurado que se produjo en India bajo el dominio islámico.

El primer paso a seguir fue localizar las obras de pintura india existentes en las colecciones españolas, para lo cual me puse en contacto con todos los museos en los que consideré que cabría alguna posibilidad de que existieran obras de este tipo; es decir, todos los museos de bellas artes, arqueológicos, etnológicos, de artes decorativas, bibliotecas y otras instituciones que albergan colecciones a las que hubieran podido llegar esta clase de obras.

Sabiendo que las piezas de arte oriental en general, y las de arte indio en particular, son bastante poco conocidas en nuestro país, intenté ser muy concreta en mis preguntas; pero aun así tuve que cambiar varias veces el

texto de las cartas, ya que, por las respuestas recibidas, comprobé que al hablar de miniaturas indias se tendía a pensar en pequeñas esculturas, en obras realizadas en América o en ambas cosas.

Con las pocas obras encontradas en ese primer momento y con el apoyo de una beca de Formación de Personal Investigador concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia, fui a Londres, a la School of Oriental and African Studies, perteneciente a la Universidad de Londres. Mis objetivos eran reunir información y bibliografía sobre la miniatura india en general, datos específicos referidos a las obras que estaba estudiando y visitar todas las colecciones en las que hubiera miniaturas indias, muy abundantes en esta ciudad.

Establecí contactos con Richard Blurton, del Departamento de Antigüedades Orientales del British Museum, con Rosemary Crill, conservadora de las colecciones indias del Victoria and Albert Museum y con Jeremian Losty, conservador de pinturas y dibujos en la India Office Library. Ellos me facilitaron con toda amabilidad el acceso a las colecciones a su cargo, por lo que tuve la oportunidad de ver directamente muchísimas pinturas. También con ellos aprendí sobre un tema que no estaba en mi programa, el de las falsificaciones y reproducciones de pinturas indias realizadas en nuestro siglo, ya que la mayor parte de las obras que estaba estudiando en ese momento, procedentes de una colección privada, resultaron pertenecer a esa categoría.

Después de esta experiencia decidí que, en sucesivos viajes, el objetivo prioritario sería visitar colecciones para ver directamente pintura india y contactar con especialistas, sin olvidar el trabajo de recopilación documental y bibliográfica, también absolutamente imprescindible debido a que en España no existen apenas publicaciones sobre este tema y los fondos de las bibliotecas son muy escasos a este respecto.

Habiendo localizado algunas obras más, al año siguiente viajé a París, donde estuve trabajando en el Museo Guimet, con la ayuda y el asesoramiento de Amina Okada, conservadora de pintura, y en la Biblioteca Nacional, en los departamentos de Estampas, en el que se conservan muchos dibujos indios, y en el de manuscritos orientales. También contacté con el anticuario Jean Soustiel y con Marie Cristine David, que me facilitaron amigablemente el acceso a las obras de su galería y a su biblioteca.

En este viaje me centré más en la búsqueda de artículos especializados, y pude comprobar que, dentro de la amplísima temática de la miniatura india, las investigaciones francesas tienden en especial a tratar los aspectos sociales y antropológicos.

El siguiente paso fue empezar a elaborar y ordenar los capítulos de introducción a la miniatura, con todo el material reunido hasta el momento, e insistir en la búsqueda de obras, ya que todavía no había recibido respuesta de todas las instituciones con las que había contactado y cabía la posibilidad de encontrar algunas más; porque comprobé que la mayoría de las piezas localizadas hasta el momento no estaban catalogadas, y en las que existía algún tipo de catalogación, como en el Museo Lázaro Galdiano, en el Museo de Béjar y en el de Bellas Artes de Bilbao, ésta era errónea o demasiado genérica.

Al año siguiente realicé dos viajes a India; el primero, bastante breve, supuso un inolvidable primer contacto con un país y una cultura conocidos y apreciados, pero siempre a través de los libros. El segundo fue para investigar en el Museo Nacional de Delhi y contactar con la doctora Daljeet, conservadora de pintura india y Nasim Akhtar, conservador de manuscritos islámicos; de ellos recibí valiosas sugerencias sobre detalles concretos de la catalogación de las obras, en especial sobre algunos de los

manuscritos, que, por su temática, poco habitual en la miniatura india, resultaban difíciles de identificar.

En este tiempo también recopilé información más concreta sobre algunas de las obras, que no me había sido posible encontrar en otros lugares, y estudié directamente piezas relacionadas con las existentes en España.

Siguiendo con el desarrollo del trabajo necesitaba ampliar información sobre dos temas concretos, la miniatura mogol y algunas escuelas del Rajasthán y, conociendo que en el Metropolitan Museum de Nueva York están trabajando algunos de los mejores especialistas sobre estos temas, ese fue mi siguiente destino. En el Departamento de Arte Islámico recibí el apoyo y el consejo de su director, Daniel Walker, y de la conservadora Marie Lukens Swietochowski, mientras que el conservador Stefano Carboni me facilitó el acceso al Departamento de Arte Asiático.

Después, me fue concedida una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional, con la que viajé de nuevo a India, esta vez por un período más largo, para concretar aspectos sobre la catalogación y reunir la bibliografía específica al respecto. De vuelta a España, con toda la información obtenida durante estos años, comencé la redacción definitiva de la tesis, realizando un último viaje a Dublín, para visitar los fondos de la Chester Beatty Library, donde fui recibida por la conservadora Jam Chapman, que me facilitó la consulta del segundo manuscrito del Akbar Nama y me puso en contacto con Linda Leach, que recientemente había realizado un estudio sobre ese manuscrito y cuyos consejos me han sido de gran utilidad.

Esta Tesis sobre la miniatura india en España ha sido planteada de la siguiente manera:

- PRIMERA PARTE: LA MINIATURAS DE LA INDIA. En este apartado, dividido en siete capítulos, se ofrece una introducción al extenso mundo de las miniaturas indias,

considerando primero su período de formación, para continuar con una visión histórica que contextualice el entorno en que éstas surgieron, sus temas fundamentales y las técnicas empleadas. Se pasa después al análisis de las miniaturas por escuelas, centrándose estos capítulos en los aspectos estilísticos y temáticos específicos.

Esta parte de introducción resultaba imprescindible para comprender lo que las miniaturas indias significan y para presentar el ámbito en el que se crearon las obras existentes en España.

- SEGUNDA PARTE: CATALOGO.- El estudio de las obras conservadas en colecciones españolas se inicia con una introducción general, a la que sigue la presentación de las piezas, dedicando un apartado independiente a cada una de las dos colecciones más importantes, la del Museo Lazaro Galdiano de Madrid y la del Museo Mateo Hernández de Béjar, que reúnen el mayor número de pinturas y, a la vez, las de mayor calidad.

Después se pasa al examen de cada una de las obras, que han sido repartidas en tres capítulos siguiendo un criterio temático, ya que se ha considerado que era éste el que facilitaba en mayor medida su comprensión. Estos apartados son los siguientes: la temática cortesana, que se corresponde con las obras creadas en la corte mogol; el mundo hindú, que abarca múltiples temas relacionados con las religiones, sobre todo vishnuismo y krishnaísmo; y los temas de origen persa, de carácter principalmente literario.

Estas obras consisten tanto en miniaturas aisladas como en manuscritos ilustrados, algunos de ellos con numerosas miniaturas. Tanto para unas como para otros se ha seguido el mismo esquema de presentación; ficha de catalogación, descripción de la obra, comentario y referencias bibliográficas.

- PARTE TERCERA: BIBLIOGRAFIA.- Se expone aquí toda la bibliografía consultada en este trabajo, dividida en cuatro apartados: libros, catálogos, artículos y fuentes. En los dos primeros casos se ha realizado un breve comentario de cada una de las obras, ya que por sus títulos, muchos de ellos muy semejantes, no queda clara la información específica que en ellas se ofrece.

En los casos en que se dan dos fechas, separadas por una barra(/), se trata de la fecha de la primera edición, que no siempre coincide con la que se menciona en el idioma, editorial o lugar de publicación, y la fecha de la edición que se ha manejado porque es la que corresponde a la mención bibliográfica. Si se da la fecha de la primera edición es debido a que, aunque en algunos casos no hay una diferencia digna de tener en cuenta, muchas veces la separación cronológica entre ésta y la fecha de la última publicación puede ser importante; por ejemplo, en el caso de las obras de Coomaraswamy puede existir una diferencia de cincuenta años entre una y otra.

Hay veces en las que no ha sido posible registrar la editorial, por no haberla encontrado, o la fecha, puesto que en ciertos casos, sobre todo en las publicaciones indias, no figura la fecha de edición en ninguna parte de la obra. Aun así, por considerarlas importantes para el tema que se trata, se ha preferido dar la referencia incompleta de ciertas obras a no mencionarlas.

En las notas, cuando se cita una obra nombrando sólo el apellido del autor y la fecha de edición, puede encontrarse la referencia bibliográfica completa en este capítulo dedicado a la bibliografía. En los casos en que la obra, por tener un carácter de referencia puntual, no aparece en la bibliografía final, se da la referencia bibliográfica completa en la nota de pie de página.

En cuanto a la terminología, cuando no existe una palabra adaptada al español, ya integrada en la

bibliografía al uso (como pueden ser los términos mogol, hindú...), se ha elegido utilizar en primer lugar la terminología india; en la mayoría de los casos se trata de palabras sánscritas, pero también las hay provenientes del hindi, urdu y otras lenguas vernáculas indias; como segunda alternativa se emplea la palabra inglesa. En todas las ocasiones en las que no se ha podido utilizar una palabra en español, en el texto está diferenciada en cursiva, con excepción de los nombres propios.

Se ha considerado reiterativo presentar un capítulo final de conclusiones, ya que éstas aparecen oportunamente a lo largo del trabajo y referidas a cada miniatura en particular; pero se ofrece un resumen de las mismas a continuación.

La miniatura es un arte "mayor en India", expresión de todas sus inquietudes religiosas, históricas y culturales, que se correspondería con nuestra pintura "de caballete", inexistente en India hasta el siglo XIX.

Estas pinturas han sido valoradas en Occidente desde fechas tempranas; ya en el siglo XVII Rembrandt coleccionó y copió miniaturas indias, y, en muchos países occidentales, a partir de pequeñas colecciones privadas, se han reunido interesantísimos conjuntos de pinturas que ahora están a cargo de museos y bibliotecas nacionales, y que en ocasiones son equiparables a las colecciones indias. Esta circunstancia es especialmente notoria en las colecciones británicas debido a su política colonial.

Las obras conservadas en España también se deben a iniciativas individuales, pero, en general la falta de interés hacia este tipo de pinturas ha hecho que hasta ahora fueran absolutamente desconocidas; y cabe pensar también que muchas se hayan perdido.

Los ejemplos que se encuentran en España son absolutamente representativos de la miniatura india, por lo

que a través de su estudio se puede tener una idea más o menos completa de lo que ésta significa. Por una parte, contamos con magníficas piezas de pintura mogol, cortesana, selecta y preciosista; por otra, tanto en pinturas aisladas como en manuscritos, están representadas las múltiples manifestaciones del hinduismo, plurales, con variedad de estilos, en las que siempre prima la expresión sobre la técnica, y que, aunque en algunos casos se trate de obras tardías, nos permiten adentrarnos en la iconografía más tradicional; finalmente, contamos con un grupo de manuscritos, en general de carácter más ecléctico, que nos permiten acceder al riquísimo mundo de la cultura y en especial de la literatura persa, que estuvo siempre presente en India, ejerciendo una considerable influencia en sus manifestaciones artísticas y culturales.

Quedan así representados en nuestro país, en unas obras que varían en calidad técnica pero mantienen un alto interés histórico, artístico e iconográfico, la mayor parte de los temas primordiales de la miniatura india, que siguen siendo fundamentales en la India actual.

Este primer trabajo puede abrir el camino a sucesivas investigaciones sobre el tema. En concreto, en el caso de los manuscritos se requeriría una identificación definitiva de todas y cada una de las escenas, para lo cual es imprescindible la traducción del texto completo al que corresponden.

Además de todas miniaturas indias expuestas en este trabajo, en España se conservan algunos otros ejemplos de pintura india diferentes a las miniaturas. El conjunto más importante se encuentra en el Museo Etnológico de Barcelona, donde se alberga una colección contemporánea de más de doscientas pinturas y algunos grabados sobre hoja de palma, obtenidos a través de expediciones realizadas a India con el objetivo de reunir este tipo de material etnológico.

Se trata de un conjunto de pinturas populares, del siglo XX, de diversos tamaños; algunas están pintadas sobre papel, pero la mayor parte lo están sobre algodón. Los temas que tocan mantienen poca variedad: diversos pasajes de la historia de Krishna, en especial varias escenas de Krishna con las gopis en el río, el baile Rasa pintado en varios mandalas, y muchas representaciones de Jagannatha, de la zona de Orissa. Probablemente también de esta zona son las hojas de palma grabadas. Tienen además unas plantillas de una pintura de Krishna con las gopis, y varias telas en distintas fases de preparación, en las que se ven los distintos pasos para la realización de estas pinturas populares.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de todos estos años han sido muchas las personas que me han mostrado su apoyo y estímulo, contribuyendo a que este trabajo llegara a su conclusión. Anteriormente he mencionado a los especialistas, anticuarios y conservadores vinculados a diversas instituciones que me han ofrecido su ayuda y su sabio consejo.

Mi más sincero agradecimiento también a Rosa Díaz, Marta Alvargonzalez, Amalia Yuste, Teresa Puebla, María José Ferro, Rosario de la Torre, Félix del Barrio, Marina Cano, Jesús Urrea; a Carmelo López por sus excelentes fotografías, a Fernando Ferro, autor de los mapas, a Pilar Cabañas, con quien he compartido enriquecedoras experiencias profesionales, Eva Fernandez del Campo y los miembros del Grupo de Investigación Asia.

Parte primera:

LAS MINIATURAS

DE

LA INDIA

MAPA DE LOS ESTADOS DE LA INDIA



ORIGENES

ORIGENES

FORMACION DE LA MINIATURA INDIA

Si los estudios sobre pintura india son muy recientes, casi todos pertenecientes a nuestro siglo, y están constantemente en revisión dependiendo de los nuevos descubrimientos, en lo que se refiere a los orígenes de la miniatura el problema se acrecenta considerablemente. Gran parte del material perteneciente a este período inicial se ha perdido, está seriamente deteriorado o resulta muy controvertido; los trabajos llevados a cabo hasta el momento han resuelto muchos interrogantes en este tema, pero también nos hacen ver lo poco que todavía se sabe sobre los orígenes de la pintura india.

No obstante, en India existió una importante tradición pictórica desde tiempos muy antiguos; había pinturas en los palacios y en las casas, con un sentido tanto decorativo como simbólico, y en los templos, con una intención más didáctica y ejemplificadora, y también ilustrando manuscritos de diversa índole, en especial de carácter religioso. Actualmente se conservan muy pocos ejemplos de pintura anteriores al Siglo X debido a causas diversas, de las que las más importantes son las climáticas, el calor y la humedad, y también históricas, sucesivas guerras e invasiones. Aunque de modo global hayan sido menos importantes, también han contribuido a la pérdida de obras el deterioro sufrido en ellas a causa de los insectos y su desaparición intencionada, debida a una práctica que se dió

en diversos lugares: al hacer una copia nueva de un manuscrito, el antiguo podía ser enviado a la biblioteca del templo o bien ser arrojado a las aguas de un río sagrado, donde tanto la sustancia como el contenido que componen el libro serían reabsorbidos en el universo¹.

El mismo autor mantiene la teoría de que en los primeros siglos de nuestra era la tradición oral tenía todavía tanta fuerza en India que la escritura se utilizaba más con fines prácticos, en la elaboración de cartas o libros de cuentas, horóscopos y almanaques que con fines literarios, y mucho menos religiosos.

Apesar de los pocos testimonios materiales conservados durante este primer periodo, se conocen datos de esta actividad pictórica, a la que muchas veces se alude en las obras de teatro y en los poemas y, lo que es más importante, existen escritos dedicados en su totalidad o en parte a la pintura².

No hay que olvidar que el primer milenio de nuestra era fue un gran período para la cultura india, en el que la literatura, el teatro, la pintura, la escultura y la arquitectura habían alcanzado muchos de sus más altos logros.

¹.- LOSTY, 1982, p. 17

².- Los textos dedicados a la pintura son los llamados Shilpa Shastra. Algunos de los textos más antiguos son el Sutrārtha y el Agama de Babharabya, hoy desaparecidos (Citados en -Sadanga o los seis cánones de la pintura hindu-, p. 80). Entre las obras teóricas más tempranas, en el -Canon Budista-, se establece todo lo que los monjes que creaban manuscritos podían o no permitirse en cuanto a lecturas y disciplina religiosa (Losty. 1982, p. 5)

de temática budista, pues ilustran las *Jatakas* o vidas anteriores de Buda, se encuentran en cuevas que fueron usadas como templos o lugares de reunión de los monjes, pero al mismo tiempo contribuyen a dar una idea de lo que hubieran sido las decoraciones de los palacios, porque en ellas aparecen también muchas escenas de la vida principesca. La pintura de Ajanta es además una manifestación de todo el conjunto cultural de su tiempo, en ella podemos encontrar influencias del teatro, de la literatura, la música, la danza; es a la vez expresión de un pensamiento religioso y de una tradición cultural que nos revela la forma de vida de la sociedad india en la época Gupta ³.

En estas pinturas no se trabaja la perspectiva con un punto de vista único como se hace en occidente, sin embargo sí existe concepción espacial mediante perspectivas en plano inclinado, además, cada elemento compositivo tiene su propio punto de vista. El foco móvil es un recurso muy frecuente en la pintura de Asia oriental, su efecto consigue romper la sensación de superficie pictórica y dar dinamismo a la composición.

La técnica empleada en estas pinturas consistía en aplicar sobre la pared una capa de barro mezclada con materia vegetal, sobre ella se extendía una capa fina de estuco. Los contornos se dibujaban con rojo bermellón y, después de pulir esta superficie, se aplicaba el color utilizando un pincel

³ Para ampliar información, tanto descriptiva como técnica y temática ver: AAL, A. -*Ajanta Murals*- Nueva Delhi, 1967. MITRA, D. -*Ajanta*- Nueva Delhi 1992. STERN, P. -*Colones Indiennes d'Ajanta et d'Ellora*- Paris, 1972. LEVEQUE, MENANT. 1970 pp. 55, 56.

de pelo de animal. El negro utilizado era negro humo, los ocres, el verde tierra y el rojo se obtenían de materias minerales existentes en la región, mientras que el azul, procedente del lapislázuli, se importaba.

En Ajanta, y como ocurre hasta muchos siglos más tarde, el volumen en la pintura no se consigue a través de contrastes de luces y de sombras, sino principalmente por el trazo y el modelado de la pincelada.

Hay que destacar también en cuanto a los temas budistas, que tanto las representaciones de la vida de Buda como las múltiples reencarnaciones animales y humanas que precedieron a ésta hicieron que, debido a su carácter ritual, se llevaran a cabo estudios muy precisos de la representación del cuerpo humano y que se desarrollara el naturalismo en las representaciones de animales y vegetación con una exactitud y detallismo poco frecuentes en la temática religiosa. Este aspecto, así como las perspectivas con diferentes puntos de vista para cada elemento, y la no representación de luces y sombras, son características que reaparecerán siglos más tarde en las miniaturas de las escuelas Rajput⁴.

En las pinturas de Ajanta, para ilustrar los episodios de la vida de Buda y sus existencias anteriores, el pintor utiliza unos decorados coetaneos que le son familiares, las dependencias de los palacios o los exteriores. Pero, además de esta proximidad con el entorno, estas pinturas murales

⁴.- LEVEQUE, MENANT. 1980, p. 56.

poseen un dominio de la técnica y de la representación que denotan su procedencia de una tradición anterior⁵.

Existen otras pinturas murales de temática budista en Bagh en (Malva occidental), de los Siglos VI y VII D. C. Estas pinturas dependen del modelo de Ajanta en cuanto a temas y a técnica, pero tienen un sentido más dinámico y más espontáneo; en ellas, aunque se encuentran en muy mal estado de conservación, se puede observar la gran atención que se presta a los colores y a los estampados de los trajes, este es un importante rasgo a destacar, pues se repetirá de forma usual en las miniaturas de las escuelas Rajput.

En Sigiriya, en Sri Lanka, se encuentran pinturas murales del Siglo V, que decoran el camino de subida a un palacio-fortaleza, realizadas sobre la pared irregular de unas rocas. Representan a mujeres portadoras de ofrendas. En estas pinturas hay que destacar un gran sentido de la observación en la representación de la figura humana, que produce imágenes muy realistas.

La técnica utilizada es diferente a la de Ajanta, los artistas rallaron primero el dibujo en la superficie mural, cubriéndolo después los contornos mediante trazos discontinuos de colores rojo y verde, para subrayar el relieve. En estas pinturas, y como ocurría también en las de Bagh, se abandona el rigor del budismo modélico de Ajanta para tender hacia el dinamismo, el esteticismo y la sensualidad.

⁵.- BARRET, D., GRAY, B. 1978 P. 26.

A partir del Siglo VI y debido a los cambios de dinastías, el budismo va desapareciendo paulatinamente de India, mientras que el hinduismo adquiere nueva fuerza. En las pinturas murales que entonces se realizaron se mantienen en general las características del estilo precedente: cromatismo monotonal, expresividad de la línea, elegancia y plenitud de formas; pero estos rasgos se van a utilizar para representar la riqueza y variedad de los dioses hindús.

Las primeras pinturas hinduístas o neo-brahmánicas, del Siglo VI, se encuentran en Badami, en el Dekkan, en una caverna santuario dedicada a Vishnu, la gruta nº 3, que se encuentra en muy mal estado de conservación. Estas pinturas, aunque inspiradas en una religión diferente y por tanto de diferente temática, en cuanto a estilo están bastante próximas a la pintura Gupta de Ajanta; en cuanto a los temas representados, todavía no han sido identificados con seguridad.

Existen otras pinturas hinduístas, de los Siglos VIII y IX en Panamalai, Sittanavasal y Ellora. Del Siglo XI se conservan pinturas en el templo de Siva en Tanjore, realizadas con la técnica del temple.

LAS PRIMERAS ESCUELAS DE MINIATURA

Los primeros manuscritos conservados conocidos hasta el momento corresponden todos a diferentes lugares del Norte de la India. No hay apenas ninguno que se pueda datar con seguridad en fecha anterior al Siglo XI, anteriores a esta

fecha sólo se conservan algunos raros ejemplares y fragmentos de páginas de manuscritos, los cuales, al estar separados de la obra a la que pertenecieron, hacen mucho más difícil su clasificación y datación.

ESCUELA DE GUJARAT. EL JAINISMO

El Gujarat es una región situada al Noroeste de la India; varios ríos surcan la zona, lo que hace que existan en ella valles fértiles que proporcionan una agricultura próspera. Posee una prolongada costa con buenos puertos, lo cual favoreció los contactos con occidente a través del Mar Árábigo.

Desde comienzos del Siglo VIII los Omeyas se establecieron en esta zona, llamada geográficamente península Katiawar, dedicándose principalmente al comercio. En el Siglo IX son los Abassíes los que dominan la región; y entre los Siglos X y XIII ésta se ve afectada por diversas invasiones islámicas, que hacen que el poder se desmembre en dinastías independientes.

Paralelamente, la zona del Gujarat durante todo este período está habitada también por los jainas, que conviven pacíficamente con los musulmanes y son los que dan lugar a la producción de miniaturas de esta escuela.

El Jainismo es una doctrina filosófico-religiosa fundada en el Siglo VI A. de C. por Vardhamana Mahavira⁶. Se basa en tres principios, la recta visión, el recto conocimiento y la recta conducta. Esencialmente el Jainismo propugna que el universo está poblado por almas individuales que buscan su salvación individualmente. Los seguidores de esta doctrina practican la no violencia, son estrictamente vegetarianos y tienen un respeto absoluto hacia todos los seres vivos, ya que consideran que todos ellos tienen su propia alma, que es necesario respetar, hasta el punto de rechazar la agricultura debido a que las técnicas de arado podrían producir sufrimiento en los animales que viven en la tierra⁷.

Por estas razones muchos de los jainas eran comerciantes, el comercio era una actividad muy desprestigiada en el hinduismo pero no así en el jainismo. La prosperidad de la región y las actividades comerciales hicieron que muchos jainas se enriquecieran, y que invirtieran gran parte de su dinero en hacer donaciones a los templos, ya que estos comerciantes, a pesar de su poder económico, vivían austeramente, sin apego a nada material, bajo una disciplina severa, similar a la de monjes o

⁶. - Mahavira fue el vigésimo cuarto Tirthankara, profeta o salvador de almas, del jainismo. Nació en una tribu principesca llamada *jnata* en Kundagrama, en el estado de Bihar. Se casó con la princesa Yasoda y tuvieron una hija. Después de la muerte de sus padres Siddhartha y Trisala, a los treinta años, se volvió asceta y tras doce años de estricta austeridad se convirtió en un alma perfecta. El resto de su vida lo dedicó a difundir la doctrina jaina. Murió a los setenta y dos años.

⁷. - Una explicación clara y detallada sobre los conceptos fundamentales del jainismo se encuentra en MAHADEVAN, T. M. P. 1991 pp. 55 a 64.

sacerdotes. Precisamente por su dedicación al comercio había jainas que vivían en otras zonas de la India, como Mandu, Delhi y Jaunpur y en estas zonas se han encontrado manuscritos que mantienen el mismo estilo que en Gujarat.

Entre los jainas había un profundo respeto hacia los textos escritos, se profesaba veneración a los libros sagrados, práctica llamada *jnanapuja*, lo cual hace que se encarguen gran cantidad de manuscritos y que se preste el mayor cuidado posible a su conservación.

Hay además otra razón para que la producción de manuscritos proliferara, y es que en el año 1299 se produce una nueva conquista musulmana del Gujarat. Aunque hasta el momento los musulmanes siempre habían sido tolerantes con los jainas, éstos deciden que en lugar de invertir su dinero en el embellecimiento y engrandecimiento de los templos, que es muy ostensible y podría dar lugar a algún saqueo, es más seguro invertirlo en la realización de manuscritos, ya que éstos son objetos fáciles de conservar, y también de transportar o esconder en caso de que fuera necesario. Muchos templos jainas tenían por este motivo criptas con ricas bibliotecas o *bhandars*, donde se han conservado un gran número de manuscritos, muchos de ellos con magníficas ilustraciones.

En algunas ocasiones, y esto ocurre también en las escuelas budistas, al final de los manuscritos se menciona el nombre de quien encargó y pagó la obra, consiguiendo con ello beneficios espirituales tanto para sí mismo como para su familia. Los manuscritos eran escritos e iluminados por

los monjes que vivían en los monasterios y en ellos permanecían. Los libros en los que no se menciona el nombre de ningún patrocinador quizá se realizaron por iniciativa de los propios monjes⁸.

El conjunto de los textos religiosos jaina se denomina Agama o Siddhanta y está compuesto de cerca de cuarenta y cinco textos referidos a la doctrina, el ritual, las biografías de diferentes personajes relevantes del jainismo y diversos conocimientos profanos⁹.

El principal de los textos sagrados jainas se denomina Kalpasutra. Los temas tratados en este tipo de manuscritos se refieren a los distintos sacramentos o a las vidas de Mahavira u otros santos jainas, con todos los acontecimientos destacables de cada una de ellas minuciosamente detallado, hasta el momento en que llegan a conseguir su salvación¹⁰.

Estas escenas son también las que componen la temática de las miniaturas que acompañan a los textos, de los que se conservan numerosos ejemplos. Philip Rawson¹¹, ha dividido las escenas que se representan en las miniaturas contenidas en estos manuscritos en tres tipos: narrativas, cosmológicas y puramente decorativas.

⁸.- LOSTY, J. 1982 p. 16.

⁹.- FREDERIC, L. 1987 p. 544, especifica más sobre los grupos de textos que componen este conjunto, sus nombres y los temas tratados en ellos.

¹⁰.- También se denomina Kalpasutra a uno de los Vedangas, compuesto por un conjunto de ritos brahmánicos expresados en forma de *Sutras* o normas técnicas breves. Se trata de una obra totalmente diferente de los Kalpasutras jainas.

¹¹.- RAWSON, P. 1962

Además de los Kalpasutras citados y de algunas otras obras sagradas como el Kalakacharyakatha, que narra las aventuras de un monje jainista llamado Kalasa, se creó en el Gujarat el más antiguo de los manuscritos laicos conocidos, el Vasanta Vilasa, es una obra del Siglo XV que trata de la llegada de la primavera (Vasanta), descrita a través del amor de un esposo a su esposa.

Las miniaturas que ilustran toda esta variedad de manuscritos tienen unas características comunes de estilo y de evolución. En estos primeros manuscritos se da una gran importancia a la escritura, cuando existen ilustraciones están reducidas a un pequeño espacio y en general son simples aclaraciones del texto. Estas ilustraciones tienen muy pocas figuras y las composiciones son en su mayoría centradas. Utilizan muy pocos colores aunque en general muy vivos, los predominantes suelen ser el rojo, el azul y el dorado; pero con estos sencillos recursos se consiguen imágenes de una gran expresividad.

Todas estas miniaturas tienen un claro objetivo didáctico que influye en la consecución del estilo; a los encargados de realizar las miniaturas no les interesa reflejar la realidad óptica sino la realidad de concepto, por lo que las representaciones resultantes son bidimensionales y sin referencias espaciales, en ellas predomina el frontalismo y las superficies de color plano.

Los primeros manuscritos se realizaron sobre hojas de palma; la forma de las hojas da lugar a un formato estrecho

y alargado. Estas se protegían con tapas de madera, que en ocasiones también se decoraban; hojas y tapas se unían mediante cordeles quedando así formados los manuscritos. El predominio del texto escrito en los primeros momentos y la propia forma de la hoja de palma hacen que las ilustraciones más tempranas que se realizaron se redujeran a espacios muy limitados. Con el paso del tiempo las miniaturas van adquiriendo cada vez más importancia, a lo que contribuye el cambio de tipo de formato.

A partir del siglo XIV se introduce el uso del papel, que llega desde China a través de la Ruta de la Seda; aunque este material era conocido anteriormente, no se había generalizado artísticamente por lo que en estos momentos la difusión de su uso ofrece nuevas posibilidades a los ilustradores.

En un principio, aunque se utiliza un nuevo soporte, las páginas siguen manteniendo la forma tradicional de la hoja de palma, pero poco a poco los formatos se van haciendo más grandes y verticales, lo que supone mayor espacio para la ilustración. Esto repercute directamente en un mayor desarrollo de las escenas. Los personajes empiezan a multiplicarse y sus actitudes, dentro de un cierto estatismo que siempre se mantiene, van ganando en variedad. También se van introduciendo elementos que sirven de referencia espacial, árboles o paisajes esquemáticos que tienen influencia persa o china, y arquitecturas o algún tipo de mobiliario que provienen de la inspiración local. Las composiciones se van haciendo cada vez más complejas y, en

los fondos de algunas miniaturas, antes siempre planos, pintados de rojo o azul, la decoración, consistente en general en retículas geométricas o roleos vegetales, ocupa todo el espacio que dejan libre los personajes. El oro y la plata van siendo cada vez más abundantes en estas decoraciones.

El tipo físico de los personajes representados en las miniaturas jainas se atiene a ciertas normativas iconográficas que se repiten en las diversas ilustraciones. El rostro en algunas ocasiones se representa de frente o de medio perfil, pero es mucho más frecuente que esté representado de estricto perfil, a pesar de lo cual se detallan los dos ojos en primer plano, muy grandes y con las pupilas salientes; la nariz es puntiaguda y alargada y el pecho, siempre representado de frente, es ancho y con pocos detalles anatómicos.

Las figuras, que generalmente se presentan sentadas, colocan sus piernas en complicadas posturas, a veces anatómicamente inverosímiles. Los personajes suelen ir vestidos con trajes que dejan uno de sus hombros al descubierto y se adornan con joyas. Se ha destacado el hecho de que la pintura Jaina a pesar de producirse en una zona geográficamente próxima a Ajanta sea completamente diferente en lo que se refiere al estilo¹².

¹².- BRIJBHUSHAN. 1979 p. 100.

Anteriormente se ha mencionado el Vasanta Vilasa como uno de los primeros manuscritos seculares producidos en la historia de la miniatura india, son manuscritos de este tipo los que abren el camino hacia las primeras ilustraciones de la escuela de Mewar y al florecimiento de la miniatura rajput de los siglos posteriores.

El estilo del Gujarat se siguió manteniendo hasta el Siglo XVIII y ejerció alguna influencia en otras zonas de la India aparte de las mencionadas, como en Malva y Orissa.

LAS ESCUELAS BUDISTAS

Las miniaturas producidas por estas escuelas han tenido diferentes denominaciones, una de las más utilizadas es la de escuela Vajrayana.

El Vajrayana es una forma del budismo mahayana unido con doctrinas tántricas, sus textos de base son el *Guhyasamaja-tantra* y el *Mahavairochana-sutra*¹³. Posee una iconografía complicada en la que mediante determinados personajes se representan principios trascendentales. Los textos se centran en la vida de Buda y destacan mucho la importancia de la meditación como medio para alcanzar la salvación, estos escritos tienen una clara intención doctrinal. La iluminación es el fin supremo de la existencia budista y se puede llegar

¹³.- FREDERIC, L. 1987.

a alcanzar si el hombre consigue eliminar de su vida las ilusiones y los deseos¹⁴.

Desde la fundación del budismo en el siglo VI a. C. hasta mediados del siglo II d. C. triunfa el budismo hinayana, que niega la representación humana de Buda, aludiendo a su persona con símbolos determinados, como las huellas de sus pies. A partir de esa fecha el budismo mahayana, o budismo de expansión, había planteado el propagar la doctrina de Buda a través del arte, creando una iconografía precisa tanto para la representación de Buda como para los bodisatvas o iluminados, que personifican las cualidades budistas. Aparte de estas imágenes para la propagación de la doctrina se utiliza con profusión la escritura; se pueden encontrar textos budistas sobre piedra, sobre placas de metal o de marfil y, por supuesto, también en manuscritos.

Los monjes budistas viven de forma ascética, en un principio con muy pocos recursos, que con el tiempo van aumentando. Muchos de los monasterios se van enriqueciendo poco a poco y algunos de ellos llegan a convertirse en universidades e incluso en ciudades, en las que se da mucha importancia al desarrollo de los estudios budistas. Debido a las riquezas que estos monasterios contenían, fueron en varias ocasiones atacados por los musulmanes; muchas de las

¹⁴.- Para los temas relacionados con el budismo es muy completo el libro de ZWAF *Buddhism - Art and Faith* - 1985.

pinturas que decoraban sus muros fueron destruidas, por el contrario, los manuscritos pudieron conservarse ya que se trasladaron a otros monasterios más seguros.

El manuscrito budista más antiguo conocido hasta el momento es el que se encontró en 1931 en la stupa de Gilgit. Los únicos elementos decorativos que posee son una serie de círculos concéntricos y algunos dibujos poco elaborados; se fecha entre los siglos VII y VIII d. C. Los manuscritos budistas que nos han llegado se realizaron prácticamente en su totalidad a partir del Siglo XI y en la India se producen con continuidad hasta el Siglo XIII, después de esta fecha y debido tanto a la decadencia progresiva del budismo indio como a los diversos ataques musulmanes, la creación de manuscritos se ve frenada en parte, acrecentándose sin embargo su producción en Bengala, Bihar, Nepal y Tíbet.

Las pinturas budistas se conciben con un carácter religioso-mágico que exige unas condiciones determinadas para su realización. El monje, en el momento de ponerse a pintar, tiene que estar en un estado de pureza espiritual y física, y debe llevar a cabo un ritual concreto. Las pinturas también necesitan realizarse en fechas y momentos del día determinados.

Toda la tradición está rigurosamente fijada, por lo cual los temas antiguos se repiten una y otra vez, en algunas ocasiones hasta nuestros días. Muchas veces los dibujos se copian mediante estarcidos, sin que los artistas introduzcan

ninguna innovación ni ningún aporte personal, pues ellos son simplemente los ejecutores de un arte en el que todo está previamente fijado por la tradición¹⁵. Debido a la continua repetición de los temas ocurre que este arte se va vaciando poco a poco de su capacidad expresiva.

Al principio, el soporte de estos manuscritos es también la hoja de palmera, las páginas suelen medir 55x6 centímetros, pero en el Siglo XIV se introduce el uso del papel y la tela. La utilización de este último material proliferará en los estandartes del Nepal y en las tankas del Tíbet del Siglo XV, estandartes y tankas son tipos de pintura de soporte móvil.

Los temas de los manuscritos budistas versan sobre la vida de Buda y otras divinidades¹⁶, que se reproducen aisladas o formando grupos; las anatomías, posturas, actitudes y movimientos de las figuras mantienen la influencia de los personajes de Ajanta.

Las composiciones son equilibradas, sencillas, siempre centradas en la divinidad, un Buda o un Bodisatva, a la que rodean otras divinidades. Las líneas del dibujo son sinuosas y producen una idea de volumen similar a la de los bronce y esculturas de la época¹⁷.

¹⁵. - Todo lo referente a las técnicas, materiales y formas de ejecución en la pintura budista está explicado en JACKSON, D. y J. *Tibetan Thangka Painting, Methods and Materials* 1984.

¹⁶. - El libro de COHEN, M. *Buda* 1990, narra de forma bastante amena los episodios de su vida.

¹⁷. - BARRET, D., GRAY, B. 1963 P. 53.

ESCUELAS DE BENGALA Y BIHAR

La producción de manuscritos iluminados se mantiene en estas escuelas ininterrumpidamente desde el Siglo XI hasta la actualidad. Casi todas las miniaturas que se realizan son de gran calidad, también se producen pinturas en rollos de papel y tela con temas edificantes.

Los encargos de pinturas comienzan a realizarse bajo el mecenazgo de los reyes de la dinastía Pala, que gobernó desde el Siglo VIII al XII, debido a este mecenazgo a estas miniaturas se las denomina en ocasiones miniaturas Pala.

Los temas que se representan, pertenecientes al budismo Vajrayana, son en general los mismos que en las otras escuelas, un Buda o alguna otra deidad, solas o con otras figuras a los lados, y en algunas ocasiones episodios notables de la vida de Buda. En la forma de ejecución algunos dibujos denotan un grafismo muy avanzado y una libertad expresiva que es difícil encontrar en las otras escuelas. En la pintura de Bengala y Bihar apenas se encuentran influencias exteriores.

Las composiciones son simples y los paisajes muy estilizados. El hieratismo predomina en la mayoría de los dibujos. Se utiliza la perspectiva jerárquica mediante la cual la figura central empequeñece a las demás. El colorido es siempre muy rico, se utiliza contrastado para modelar las figuras y con frecuencia tiene un significado simbólico; para las figuras centrales se utilizan colores verdes, símbolos de la lluvia y la fertilidad, y en los fondos se suele usar

el rojo, símbolo de sensualidad y pasión¹⁸. En la actualidad hay una polémica abierta con respecto al simbolismo cromático, algunos autores niegan que éste se diera de forma tan evidente como otros defienden.

A pesar de la distancia geográfica que separa estas pinturas de las de Ajanta se pueden encontrar ciertas similitudes entre ambas, en el dibujo tienen en común la forma de representación de los rostros, con el labio inferior tendiendo a la forma cuadrada, los ojos largos y rasgados y las cejas con una curvatura muy marcada. También hay parecidos en cuanto a las actitudes, en cuanto a la forma de inclinar la cabeza y en las posturas curvas en que están colocados los cuerpos. Según Brijbhushan¹⁹, esto puede deberse a que la producción miniaturística de estas escuelas no fue muy grande y por ello el estilo establecido en la pintura budista en un principio se mantuvo sin ser alterado por variaciones locales.

ESCUELAS DE NEPAL Y TIBET

Estas dos escuelas mantienen un carácter bastante más conformista que las escuelas mencionadas anteriormente; en ellas se tratan los temas siguiendo fielmente la tradición y ateniéndose estrictamente a los datos iconográficos por ésta proporcionados.

¹⁸.- BRIJBHUSHAN. 1979 p. 99.

¹⁹.- Ibidem.

Las primeras pinturas conocidas se remontan al Siglo X, consisten en ilustraciones realizadas sobre hojas de palma, aunque existen otros tipos de pinturas, de fechas más recientes, ejecutados sobre madera o sobre tela en el caso de tankas y estandartes. En el Tíbet también se decoraban con pinturas las paredes de los templos y monasterios, representando en ellas historias religiosas, de paraísos, de divinidades y budas; algunas de estas pinturas recuerdan el estilo de Ajanta.

En Nepal, se conocen manuscritos del siglo XII realizados con letras doradas sobre papel azul; existen referencias literarias a obras semejantes ejecutadas con anterioridad a esta fecha, pero no se conserva ninguna obra²⁰.

Por su carácter religioso y mágico, tanto las pinturas nepalíes como las tibetanas y al igual que las de las otras escuelas budistas, deben ser realizadas de acuerdo con un ritual, siguiendo unas normas precisas. Las telas, cuando se utilizan para tal fin, deben ser tejidas por una doncella; el artista es un lama que sólo pinta en ciertos días del año, los que resultan más favorables para esta acción y lo hace en un lugar santificado. Los artistas, para llevar adelante su obra según todas las condiciones requeridas, además de conocer perfectamente las técnicas de la pintura tienen que ser buenos conocedores de las escrituras²¹.

²⁰. - LOSTY, J. 1982 P. 18.

²¹. - El tratado clásico tibetano es el *Bzo-rig-githig-tshad* y las fuentes sánscritas son los *Sadhanas* y el *Nispannayogavali*, dos textos editados en las "Gaekwad

Las tankas son pinturas que se realizan sobre tela, las más ricas sobre seda y se montan sobre un complicado soporte de tejidos, que casi siempre son brocados chinos; estas telas se fijan sobre palos horizontales situados arriba y abajo. Toda esta estructura no es un mero elemento ornamental, sino que conlleva una complicada simbología²². La pintura se cubre también con un delgado velo que la protege a la vez que la dignifica.

Otro aspecto de este tipo de pinturas es que están concebidas para poder ser transportadas de un lugar a otro; así, según las necesidades del culto, se pueden colocar en templos o en oratorios privados.

Los temas representados corresponden a imágenes de Budas y Bodisatvas, o de mandalas, que son esquemas geométricos, cosmogramas de las corrientes energéticas del universo espiritual y su proyección temporal. Son temas profundamente místicos que tienen una conclusión moral. Se trata de pinturas religiosas que intentan fomentar la devoción, la piedad o la meditación; nunca fueron planteadas como objetos artísticos o decorativos y no se prestaba atención a su estética, simplemente se repetían durante siglos los modelos antiguos.

Las obras que componen este grupo de Nepal y Tibet tienen una composición muy equilibrada; en ellas se

Oriental Series" de Baroda. Citado en RIVIERE *Las Thang - kas tibetanas* Revista Goya nº 146, Madrid 1978 p. 70. En este artículo se describen con detalle tanto la preparación física y espiritual de los artífices como las técnicas que emplean.

²².- RIVIERE, J. 1978 p. 71, detalla el significado de cada uno de estos elementos.

representa a la divinidad en el centro y generalmente de frente, mientras que a su alrededor se sitúan personajes secundarios y pequeñas escenas. Algunas de estas pinturas tienen influencias chinas, como las que muestran al personaje principal, de gran tamaño, representado de tres cuartos y situado en la parte izquierda de la composición, que en estos casos es deliberadamente asimétrica²³.

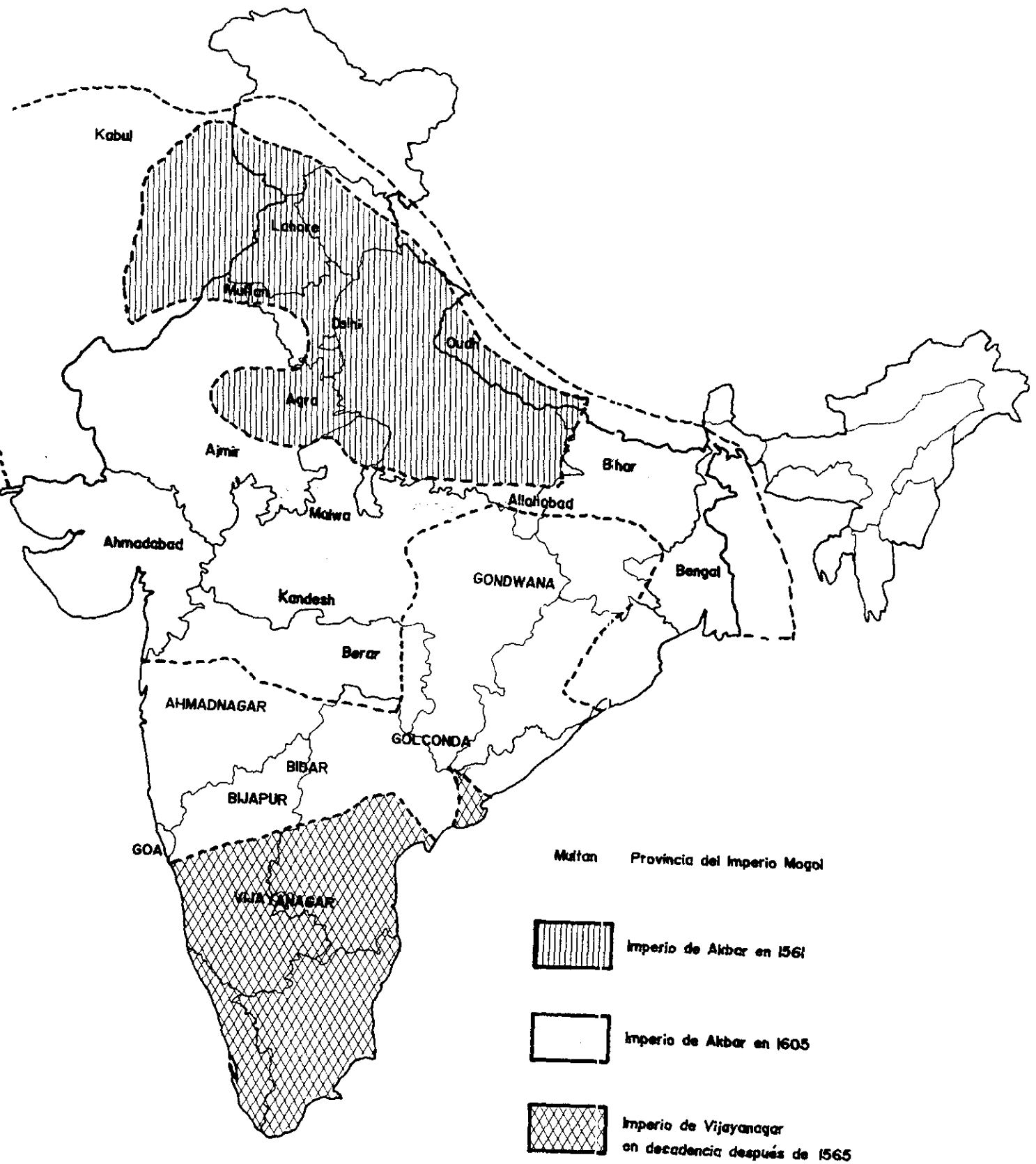
Como ocurría con las escuelas de Bengala y Bihar, en Nepal y Tíbet también se repiten los temas antiguos sin ningún tipo de variación. La mayoría de las pinturas que se han conservado de estas escuelas son muy recientes, en general no anteriores al Siglo XVIII.

En lo que a las tankas se refiere, todavía se mantiene viva la tradición sobre como fabricar estas imágenes, destinadas al culto y la meditación de los fieles. Las tradiciones y normas iconográficas han ido pasando de maestros a alumnos hasta la actualidad. Lo que no ha sido mantenido es el uso de los materiales tradicionales, en lugar de colores naturales, de procedencia vegetal y mineral, en ocasiones difíciles de conseguir por la diversidad de sus procedencias y además de lenta y complicada elaboración; hoy se usan los colores químicos y las anilinas, con unos tonos artificiales mucho más intensos y resplandecientes que los de las obras antiguas.

²³. - LEVEQUE, MENANT. 1970 p. 96.

INDIA A PARTIR DEL
SIGLO XVI

EL IMPERIO MOGOL



INDIA A PARTIR DEL S. XVI

INTRODUCCION A LA SITUACION GLOBAL DE INDIA DE LOS S. XVI A XIX

En India, a partir del S. XVI, nos encontramos con un sugerente panorama de diversidad política y religiosa. El hecho principal de este siglo es la creación de un nuevo imperio en el norte de la India, el Imperio Mogol.

Simultáneamente se produce la pervivencia de algunos estados hindúes surgidos en siglos anteriores y la creación de otros nuevos. A todos estos estados, que se irán viendo con detenimiento más adelante, se les da la denominación genérica de estados o principados Rajput (hijo de rey), debido a la dinastía de la que proceden sus gobernantes. Geográficamente, estos estados se sitúan en dos regiones del norte de la India, el Rajasthán y el Punjab. Desde el advenimiento del imperio mogol casi todos permanecieron bajo su control, aunque los gobernantes locales se mantuvieron en el poder y conservaron la mayor parte de sus privilegios.

En el Noroeste de India se encontraba el rico sultanato de Gujarat, que contaba con excelentes puertos; en el Nordeste, el sultanato de Bengala.

La meseta del Dekkan, en India central, está dividida en varios sultanatos islámicos: Bidar, Golkonda, Bijapur, Ahmadanagar y Berar; que, tras la llegada del imperio mogol, mantienen casi intacta su independencia.

Al sur del río Krishna se hallaba el imperio hindú de Vijayanagar, que había vivido un período de gran esplendor y riqueza, a veces comparado con los grandes imperios de Occidente, y que pronto iba a conocer su absoluto declive¹.

Existe otro enclave que hay que tener en cuenta para el estudio de la historia de India en el siglo XVI, se trata de Goa, lugar de asentamiento portugués, y que como tal se mantuvo hasta el año 1961 se suma a la Unión India. Los primeros portugueses llegaron a India por mar, con Vasco de Gama, en 1497, estableciendo un asentamiento en Calicut, en la costa Malabar. Dos objetivos fueron los que hicieron que llegaran hasta estas tierras, uno comercial, la búsqueda de especias, y otro religioso, según se decía, la búsqueda de cristianos². En el año 1510 ya se habían establecido en Goa, tomada por Alfonso de Alburquerque, desde donde pretendían dominar el comercio marítimo en el Océano Indico, hasta entonces controlado por comerciantes árabes. Establecieron una serie de puntos desde los que dominaban el mar de Arabia, consiguiendo su propósito de hacerse con el comercio europeo de especias.

En el tema religioso fueron bastante intransigentes, no permitieron que existieran templos hindúes en Goa y, en 1560,

¹.- Robert SEWELL en su obra *-A forgotten empire (Vijayanagar)-* Asian Educational Services. New Delhi 1991, nos ofrece la historia completa de este imperio, desde sus orígenes a su destrucción; es muy interesante el artículo de Carmen GARCIA-ORMAECHEA "La conquista del pasado: Vijayanagar, capital del último imperio hindú (1336-1565)" Historia 16 Año XVIII, nº 208, Agosto 1993, pp.99-109.

².- Se buscaba un legendario pueblo al que había que rescatar de la influencia musulmana, probablemente los abisinios, aunque no los hallaron.

llegó hasta estas tierras la Inquisición. Sin embargo, se fomentaron los matrimonios entre distintas razas, aunque manteniendo siempre la religión católica³.

Los portugueses establecieron relaciones con el imperio mogol, a través de ellos se inician los primeros contactos de este imperio con Occidente. Estos contactos tendrán un papel fundamental en el desarrollo del arte mogol, y en especial en la pintura.

Salvo algunas etapas muy concretas registradas por historiadores musulmanes, toda la historia de este período ha sido escrita con posterioridad a los hechos, especialmente a partir de la presencia inglesa en India; esta presencia impulsó también la actividad de los historiadores locales ⁴. Todavía en nuestros días se están haciendo importantes descubrimientos, tanto arqueológicos como documentales, que amplían y enriquecen los conocimientos sobre esta parte de la historia de India.

EL IMPERIO MOGOL

La historia de la presencia musulmana en la India se remonta al año 711, fecha en que los Omeyas se instalan en la zona del Gujarat, en el Noroeste del país. Estos primeros

³. - Un testimonio de la importancia de este enclave para el cristianismo en estos momentos es la riquísima tumba de San Francisco Javier, en la Iglesia del Buen Jesús, en Goa.

⁴. - En SPEAR, 1969, pp. 9-11, encontramos un resumen de la historiografía de este período.

árabes se establecen de forma pacífica, dedicándose al comercio en una zona económicamente bastante próspera.

En el Siglo IX llegan los Abasidas y la convivencia pacífica entre indios y musulmanes que había existido hasta entonces se mantiene sin alteraciones. Entre los siglos X y XIII esta situación sufre transformaciones; por el paso del Khyber, la entrada natural al subcontinente, penetran en la India guerreros turco-afganos que mantienen una constante actitud bélica. Tras la caída de los Abasíes surgen en Asia diversas dinastías independientes, entre las que ghoríes y ghazníes protagonizaron la invasión de la Península del Indostán.

A fines del Siglo XII se crea el primer Sultanato Independiente de Delhi, aunque su régimen era esencialmente militar, sus dirigentes se mostraban receptivos a las influencias culturales, emplearon muchos trabajadores hindúes y construyeron obras de gran interés, mezquitas y tumbas, de las que afortunadamente todavía se conservan varios ejemplos; son especialmente destacables la mezquita y el alminar de Qutb⁵. Según el testimonio de Ibn Batutah la ciudad de Delhi era, a mediados del siglo XIV, una de las más importantes del mundo.

Esta etapa artísticamente se ha denominado Indo-Islámica, puesto que en ella se produce una fusión de los planteamientos artísticos de ambas culturas.

⁵. - Para ampliar información sobre arquitectura islámica ver BROWN, P. -*Indian Architecture*- (Islamic Period), 3 ed. Calcuta 1942.

Entre los Siglos XIV y XV todo el norte de la India se encuentra fraccionado en diversos Sultanatos Independientes, junto a los que también existen algunos principados hindúes, éstos se mantienen sobre todo en lugares estratégicos, hay algunos otros principados hindúes que, sin estar en lugares inaccesibles, son respetados por el Islam debido a que son muy poderosos militarmente.

A mediados del siglo XV existe en el norte de India una nueva dinastía en el poder, son los Lodi, de origen afgano, que establecieron su capital en Delhi. la otra potencia existente en esa zona de India son los Singh del Rajasthán, pertenecientes a los Rajputs.

Desde 1526 hasta 1857 se mantiene en el poder en casi todo el norte de la India el Imperio Mogol, los dos primeros siglos de este imperio son de esplendor y magnificencia pero, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, se inicia una decadencia progresiva de la que ya no podrá recuperarse.

Los mogoles que conquistaron la India a principios del Siglo XVI son originarios de Mongolia, en las estepas de Asia Central, donde en el Siglo XIII se creó un imperio con capital en Karakorum. algunos de los mongoles procedentes de este imperio se extendieron hacia Occidente, pero quién llevó a cabo la serie más importante de conquistas, dirigiéndose tanto hacia Oriente como hacia Occidente, fue Genghis Khan, cuyos ejércitos llegaron desde China hasta el Danubio.

Uno de los más importantes continuadores de Genghis Khan fue Tamerlan o Timur, uno de sus generales, quien consolida

en el Siglo XIV un magnífico imperio en Asia Central, en Samarcanda, dando origen a la dinastía Timúrida. Timur, intentó en varias ocasiones la conquista de la India, pero ésta se vio impedida por la resistencia de los afganos y por las fortificaciones que en esta época protegían a las ciudades del norte, logrando tan sólo el saqueo de algunas de ellas. En 1398 saqueó la ciudad de Delhi, dejándola en un estado de destrucción del que tardó mucho tiempo en recuperarse.

Es un hecho destacable el que de entre los prisioneros que capturó mostrara especial interés por los artesanos. Hizo llevar a muchos de ellos a Samarcanda, para que trabajaran en el embellecimiento de los edificios de la capital. Creó círculos de artistas y artesanos que incluían a arquitectos, albañiles, pintores, calígrafos, poetas...; y a su alrededor se formó una corte culta y refinada donde más adelante se educarían los que llegaron a ser los primeros emperadores mogoles.

Será un Timúrida descendiente de Tamerlán, Babur, quien consiga conquistar la India a comienzos del siglo XVI, haciendo realidad el sueño de su antepasado e iniciando el Imperio de los Grandes Mogoles.

La denominación de mogoles proviene del origen mongol de esta dinastía⁶, origen rechazado por estos emperadores que

⁶.- Para SPEAR, P., tan importante como el origen mongol de esta dinastía, es su origen turco. La causa es que turcos y mongoles se mezclaron entre sí en las actividades guerreras intertribales del Asia central y aunque algunos tenían rasgos decididamente mongoloides, físicamente eran más turcos que

fundaron un nuevo imperio en la India, y que no aceptaban este término porque era asociado a barbarie, por el terror que casi todas las conquistas mongolas habían producido entre los conquistados. Por el contrario los emperadores mogoles alcanzaron un alto grado de refinamiento, por esto, ser llamados mongoles, recordando su origen, era para ellos una ofensa; mogol es una palabra suavizada que fue utilizada en la India para denominar a la nueva dinastía.

Según Gascoigne⁷, mogol sería una adaptación de la palabra persa mughul, que significaba circunciso y que se aplicaba por lo general a todos los miembros de la clase dirigente musulmana. Se cree que en el Siglo XVII este término se asociaba también a las personas de piel blanca.

BABUR 1526 - 1530

A comienzos del siglo XVI Samarcanda, la espléndida capital de sus antepasados, estaba ocupada por dinastías no Timúridas, mientras que Babur gobernaba el pequeño principado de Ferghana, territorio hoy perteneciente a Uzbekistán. Babur era descendiente de Timur por línea paterna, y de Genghis Khan por línea materna⁸.

mongoles (opus cit. p. 22). El turco era así mismo la lengua que hablaba Babur.

⁷.- GASCOIGNE, 1971 p. 15. Esta obra es la más completa que se puede encontrar en castellano sobre los mogoles.

⁸.- Babur era descendiente directo de Timur, en sexto grado; a la vez, su madre fue una turca djaghataï, hija de Yunas Khan, perteneciente a la familia de Genghis Khan.

Desde su principado de Ferghana, que con el tiempo logró extender, para luego perder una parte y, finalmente, establecer su capital en Kabul; intentó en varias ocasiones reconquistar el imperio de sus antecesores, pero ninguna de ellas llegó a conseguirlo de forma permanente, por lo cual, empieza a poner sus ambiciones en la conquista de la India. Babur se sentía con derechos a reiniciar esta conquista, detenida desde tiempos de Timur.

Tanto Babur como otros príncipes de su familia poseían una refinada educación, pero también tenían una sólida formación como guerreros, y muchos de ellos pasaron la mayor parte de sus vidas entre batallas, hasta el momento en que conseguían un reino estable. Esto fue lo que le ocurrió a Babur quien, antes de conseguir fundar su Imperio en la India, tuvo una vida que hoy llamaríamos aventurera. En algunos períodos de su vida, dependiendo de las circunstancias, vivía como un verdadero príncipe, rodeado de lujo y refinamiento y, en otros, pasaba largas temporadas en campañas militares, dedicándose a la lucha y el asedio y viviendo en una tienda de lona.

Después de unos años de vida agitada, de continuos traslados, habiéndose resignado a renunciar a Samarcanda, inicia en los años 1523-1524 y 1525-1526 la invasión de India. En 1526 consigue el triunfo en la Batalla de Panipat, librada contra la gran armada del sultán de Delhi, Ibrahim Lodi, a pesar de que su ejército era considerablemente más reducido, y se hace por fin con el trono de Delhi, fundando el Imperio Mogol del que será, aunque durante muy pocos

años, su primer emperador. Durante estos años se vio obligado a luchar en varias ocasiones contra una confederación de los príncipes rajputs, al mando del poderoso Rana Sanga de Mewar. Una de las causas de su éxito fue el uso especial de armas de fuego y artillería, que los turcos habían llevado a Asia desde el oeste⁹.

Después de esto, tuvo que convencer a sus generales para que permanecieran a su lado, en una tierra que les resultaba hostil debido al calor y al polvo. El Estado ocupado por Babur no contaba con un aparato de gobierno ya establecido, por lo cual tuvo la oportunidad de iniciar las bases de un gobierno personal; aunque, a concretar esta labor, y de forma brillante, se dedicará especialmente su nieto.

Babur fue un individuo muy culto, la educación recibida en la corte persa le hizo tener conocimientos de materias muy diversas. Además de las artes de la guerra poseía, entre otros, conocimientos de poesía, pintura y caligrafía. Era también un gran amante de la naturaleza. Cuando se habla de sus años en India siempre se resalta que añoraba el agua y el frescor de las tierras afganas, y que uno de sus primeras dedicaciones fue la construcción de jardines.

Escribió un diario, como continuarían haciendo después sus sucesores, en el que narra los hechos de su vida y también sus ideas, proyectos y sentimientos¹⁰. En este

⁹. - KULKE, H. y ROTHERMUND, D. 1990, pp. 197 a 199, tratan con detalle lo referente a estas campañas militares de Babur.

¹⁰. - *Memoirs of Babur*- Trad. al inglés de LEYDEN, J. y ERSKINE, W., ed. de L. King, Oxford University Press, 1921. 2 vols. -*Le livre de Babur*- Trad. al francés de BACQUE-GRAMMONT, J. L. Imprimerie Nationale Paris 1985. Esta última edición está

diario, escrito en turco, especifica cual es su concepción sobre cómo debe vivir un príncipe, en un mundo perfecto en el que todo debe emular al paraíso. Este mundo imaginado intentó construirlo en la India, evocando también todo lo que había conocido en la corte persa. Es esta una obra de interés fundamental, pues nos acerca, además de a la historia y la sociedad del momento, a los aspectos más humanos de la persona¹¹.

En el libro de sus memorias realizó también varios dibujos, en los que se refleja su agudo sentido de la observación y su amor por la naturaleza. Dibuja plantas y animales con gran detallismo y minuciosidad, con un estilo realista que será continuado posteriormente en la pintura mogol y que constituye uno de los mayores logros de ésta.

El diario de Babur, tan cuidadosamente elaborado, fue una importante fuente de inspiración para sus descendientes. Todos ellos fueron grandes aficionados a rememorar la historia familiar; en ciertas ocasiones copiaron directamente algunos de los gestos o costumbres de Babur y, lo que es más importante, también siguieron su concepto acerca del gobierno, que para la época era manifiestamente liberal y laico.

Los manuscritos eran objetos muy preciados por los príncipes Timúridas, los llevaban consigo donde quiera que

excelentemente ilustrada.

¹¹.- En esta obra hace, por ejemplo, comentarios personales, surgidos de la observación, sobre el Indostán y sus gentes; sus opiniones, en ciertas ocasiones, no eran muy positivas. Ver LEYDEN, Op. cit., vol. II, p. 241.

fueran, incluso cuando participaban en campañas de guerra. El valor que se daba a los manuscritos hizo que estos príncipes formaran importantes bibliotecas. Babur llevó consigo muchos manuscritos de su propiedad a la India. La biblioteca de Babur fue heredada por su hijo Humayun; el diario de Babur formaba parte de esta biblioteca y varios años después de la muerte del emperador su hijo hizo en él anotaciones y observaciones. Se tienen referencias de este valioso manuscrito hasta la época de Shah Jahan pero actualmente, aunque existen copias, el original no se conserva.

Babur escribió también un relato de cuarenta páginas sobre el Indostán. En él se dan explicaciones sobre la estructura social, los sistemas de castas, la geografía y la historia de la India; pero sobre todo se hace hincapié en los temas por los que siempre se sentía más atraído, la fauna y la flora del país, que describe minuciosamente.

Fue un gran amante de los jardines y él mismo practicaba la jardinería con gran pasión, algunas miniaturas de época posterior le representan dedicado a estas actividades. Hizo construir hermosos jardines en Kabul y en Agra, creando el tipo de jardín mogol, inspirado en el persa, que continuarán construyendo más adelante sus descendientes. En uno de los jardines que construyó, el de Kabul, fue enterrado Babur a su muerte por su expreso deseo.

En la corte mogola las mujeres también recibían una cuidada educación, y hubo varias que, a pesar del *purdah*, la cortina que las separaba de la vida pública, tuvieron gran protagonismo en la historia de los mogoles. La hija de Babur

fue autora de una historia del reinado del siguiente emperador, Humayun.

HUMAYUN 1530 - 1556

Humayun era hijo de Babur, y fue su sucesor en el trono cuando éste murió. Las crónicas nos dicen de él que fue muy amado por su padre, hubo un momento en que enfermó gravemente y su padre, en su preocupación, llegó a ofrecer a Dios su vida a cambio de la de su hijo, muriendo poco después¹². Era un hombre de espíritu sensible y valeroso, que alternó en su vida fases de gran energía vital con otras de lasitud; muy sentimental y un gran amante de la poesía, al igual que del vino y del opio, placeres a los que se entregaba de lleno cuando la ocasión se lo permitía.

Su padre murió ya anciano, a los cuatro años de haber fundado el Imperio, y fue Humayun quien tuvo que llevar a cabo la labor de consolidarlo.

Al subir al trono, reorganiza el gobierno establecido por su padre de forma personal, creando nuevas reglamentaciones que hacen que el sistema de administración se convierta en una especie de juego astrológico, con diversos departamentos clasificados de la siguiente forma: de aire, para la religión y la ciencia; de tierra, para la agricultura; de agua para la irrigación y de fuego para la

¹². - Según la costumbre mogol, todos los príncipes reales tenían igual derecho a la sucesión, lo que provocó en la historia de los mogoles multitud de luchas fratricidas.

guerra. Humayun era muy supersticioso y se vestía y se dedicaba a diferentes actividades según los designios marcados por el planeta dominante en el momento.

En 1533 coloca la primera piedra de la nueva ciudad de Delhi, a la que llamaría Din Panah, Asilo de la Fe. Su deseo fue que poetas y filósofos de cualquier secta del Islam fueran bien recibidos en esta ciudad, ya que en estos momentos tanto en Persia como en Turquía se vivía un período de gran intolerancia, por ello llegaron a India muchos refugiados. De esta ciudad fundada por Humayun hoy sólo se conservan las murallas de la ciudadela.

Tuvo varias luchas contra los sultanes de zonas colindantes al Imperio. En 1535 entra en batalla contra el sultán Bahadur de Gujarat y consigue tomar las fortalezas de Mandu y Champaner, pero poco tiempo después las pierde de nuevo.

También mantuvo varios enfrentamientos contra su hermano Hindal, que constantemente intenta arrebatarle el poder, pero su enemigo más peligroso fue Sher Shah, un afgano de Bengala, con quien se vio obligado a combatir diversas ocasiones y que finalmente, en 1540, al frente de una alianza de pueblos islámicos, le vence y consigue arrebatarle el trono durante algunos años, fundando una dinastía llamada Sur¹³.

Humayun, expulsado del trono, se ve obligado a huir. Con sus hermanos se traslada de Agra a Lahore, donde se encuentra con otro hermano suyo, Kamran, pero, al poco tiempo,

¹³. - Sher Shah fundó la sexta ciudad de Delhi en Purana Qila, es el mismo lugar donde estuvo situada la primera de estas ciudades, llamada Indraprastha.

comienzan las luchas familiares y éstas le obligan a un nuevo traslado¹⁴. En 1542 va a refugiarse al Sind, donde el gobernante de la zona, Husain, se niega a prestarle apoyo para no ofender al poderoso Sher Shah. En ese año se casó con Hamida y nació su hijo Akbar.

Como su situación continua siendo muy insegura, al año siguiente decide ir a Persia, donde sabe que el Shah Tahmasp le prestará ayuda y se encontrará seguro. En Persia, es recibido con todos los honores. El primer período de su estancia en este país lo ocupa en visitar las ciudades más importantes y todos los monumentos de interés. En todos los lugares que visita es recibido con suntuosas fiestas organizadas por orden del emperador.

Los años en los que Humayun permaneció en Persia fueron de gran importancia para la evolución de la miniatura mogola, puesto que el emperador tuvo la oportunidad de conocer directamente los talleres reales y a los artistas que en ellos trabajaban. Cuando pudo volver a la India se llevó con él a varios de estos artistas, entre ellos Mir Sayyid Ali y Khwaja Abdus Samad, quienes se habían formado en la escuela de Herat con Bihzad, uno de los más importantes pintores persas, y llevaron su estilo a la India.

Durante varios años sigue manteniendo batallas con el objetivo de conseguir de nuevo un reino. En 1545 conquista Kandahal, plaza que cede a los persas, a quienes en ese mismo año vuelve a arrebatársela, también conquista la ciudad de

¹⁴. - A pesar de todos los problemas que Kamran le causó, se elogia de Humayun que siempre fue muy tolerante con él.

Kabul durante algún tiempo, pero finalmente la pierde. En ese mismo año muere Sher Shah, y su imperio empieza a declinar bajo el mando de su sucesor.

Después de un largo período de constantes batallas, en 1555, contando con el apoyo persa, Humayun consigue conquistar Delhi y recuperar el trono, anexionando para el Imperio importantes zonas de la India: el Gujarat, Malva y Bengala.

En esta última etapa de su reinado, cuando ya ha conseguido consolidar el trono, gobierna con una visión moderna del Estado. Reorganiza la administración de forma diferente a como lo había hecho anteriormente, siguiendo en esta ocasión las directrices dejadas por Sher Shah en sus años de gobierno¹⁵.

Es en estos momentos cuando pudo dedicarse al fomento de la cultura, mandó recopilar una serie de cuentos islámicos y encargó algunos manuscritos.

Humayun, a pesar de todos los viajes que tuvo que realizar en su vida, algunos de ellos en circunstancias muy poco favorables, siempre conservó sus manuscritos. Cuando se estabilizó en el poder organizó su biblioteca en un edificio construido por Sher Shah, el llamado Sher Mandal, en el Purana Qila de Delhi. En esta biblioteca, Humayun toma clases de dibujo y es también el lugar donde Akbar aprende a dibujar bajo la dirección del pintor persa Mir Sayyid Ali. Es así mismo en este edificio donde Humayun murió, el veinticuatro

¹⁵. - Según algunos autores, por esta razón, la actuación de Sher Shah debería ser más valorada de lo que lo ha sido hasta el momento.

de Enero de 1556, al caer rodando por una de las escaleras del edificio¹⁶.

Su esposa Haji Begum mandó construir en Delhi un magnífico mausoleo, de mármol blanco y arenisca roja, que constituye uno de los primeros ejemplos de la arquitectura mogol.

AKBAR 1556 - 1605

Akbar es el tercero de los emperadores mogoles, el más conocido y el más admirado de todos ellos. Cuando Akbar llega al poder tiene sólo catorce años, pero a lo largo de su reinado consiguió crear uno de los imperios más brillantes del momento, merecidamente elogiado en múltiples ocasiones. Heredó un reino desordenado e inestable, que se preocupó de estabilizar, organizar y agrandar durante los cincuenta años de su reinado.

La vida de Akbar comenzó en circunstancias muy especiales y continuó desarrollándose de una manera muy singular debido a las originales ideas del futuro emperador. Akbar nació en la etapa en que su padre estaba huyendo de Sher Shah y, por su seguridad, no viajó con Humayun a Persia, sino que permaneció en la India bajo la protección de un tío suyo.

Poco antes de morir Humayun dejó a su hijo al cuidado de Bairam Khan, su primer ministro. Cuando murió, Bairam y el joven Akbar estaban en una campaña en el Punjab, pero

¹⁶.- GASCOIGNE. 1971 p. 70.

regresaron rápidamente a Delhi porque la sucesión al trono se veía amenazada a causa de un hindú, Hemu, quien consiguió tomar el poder y se estableció como gobernante independiente con el título de Rajá Vikramadditya. Akbar y Bairam luchan contra Hemu y, aunque están en desventaja, en la batalla una flecha hiere al líder enemigo, lo que hace que su ejército huya y que éste sea apresado y decapitado. Según narra Gascoigne¹⁷, después de la contienda hubo una gran matanza entre el ejército vencido y, siguiendo la costumbre de Genghis Khan, se hizo una torre con las cabezas de los enemigos unidas con cemento. El autor citado relata también que Peter Mundy, un ingeniero que recorrió el Imperio unos setenta y cinco años más tarde, vio y dibujó una de estas torres edificadas con cabezas de rebeldes y guerreros, alguna de esas torres también aparece representada en miniaturas de la época¹⁸. Fue un hábil militar y un enérgico guerrero, pero los mayores logros de su gobierno se concretan en los campos de la política, la religión y el arte, en los que tuvo éxitos sin precedentes.

En los primeros años de su gobierno, muy joven todavía, se dedica principalmente al deporte, en especial al polo y a la caza, poniendo constantemente a prueba sus excelentes cualidades físicas, mientras que es Bairam Khan quien se ocupa realmente de los asuntos del estado, pero, debido a

¹⁷. - Opus cit. p.76.

¹⁸. - Este hecho se menciona sólo para mostrar la dicotomía existente en estos primeros mogoles, quienes, a pesar de haber alcanzado un alto grado de refinamiento, en algunos actos concretos no estaban tan lejos de sus antepasados.

intrigas de corte, éste termina siendo sustituido como Primer Ministro y el Emperador comienza a preocuparse directamente de los asuntos del gobierno.

En 1565 construye el Fuerte Rojo de Agra. Poco después inicia una serie de campañas con las que consigue ampliar considerablemente su imperio.

En 1568 conquista Chitor y Ranthambor, dos importantes plazas rajputs. En 1573 anexiona Gujarat, que poseía un importante puerto desde el que había establecidas relaciones comerciales con Arabia, el Golfo Pérsico y Egipto, en 1576 Bengala, provincia muy rica en arroz, seda y salitre, en 1586 Cachemira, en 1591 el Sind y en 1592 Orissa¹⁹. Consiguió extender los terrenos del Imperio hasta la zona del Dekkan, en la India central, valiéndose por supuesto del uso de las armas, pero también de la diplomacia ejercida con los gobernantes de muchas de las zonas. Muy raramente fue vencido en sus conquistas. Una de las razones fundamentales de su éxito es que consiguió pasar de jefe de un minoritario grupo invasor a la categoría de gobernante, aceptado en todo el imperio.

Aunque estuvo tentado, como su padre y su abuelo, de intentar la reconquista de Samarcanda, empresa para la que los persas le ofrecían su apoyo, en contra de los usbekos, Akbar se mantuvo en buenas relaciones con ambos, y decidió dedicarse a la consolidación de su imperio en lugar de

¹⁹. - Dependiendo de la bibliografía que se consulte, pueden existir variaciones de uno o dos años en todas estas fechas.

iniciar dudosas campañas en Asia Central. El imperio mogol poseía algunas plazas en la zona: Kabul, Kandahar y Badakhan.

Akbar realizó con éxito importantes e innovadoras reformas políticas en su gobierno, que contribuyeron a incrementar la paz y el bienestar del Imperio. Eliminó el *jizya*, impuesto que se cobraba hasta el momento a los no islámicos²⁰; y declaró el principio de ciudadanía india, con lo que consiguió ganarse las simpatías de una gran parte de la población, antes más recelosa de los nuevos gobernantes, consiguiendo que se produjera un cambio real tanto en la actitud del pueblo como en la corte.

Mediante diestras maniobras diplomáticas consiguió reconciliarse con los jefes de las poblaciones indígenas vecinas del Imperio, que hasta entonces estaban en clara enemistad con él, aunque no podían atacarlo debido a la desigualdad de fuerzas existente.

Eliminó la administración militar, creando en su lugar una administración civil, que tuvo un funcionamiento muy efectivo, con los planteamientos de un estado moderno. En esta nueva administración aumentó el número de funcionarios hindúes, lo cual es una muestra del acercamiento que se produjo hacia la población autóctona. Los *mansabdars* eran los oficiales de la administración, estaban distribuidos en diferentes grados, actuaban bajo las órdenes del emperador.

²⁰.- Toda la población estaba gravada con otros impuestos, que fueron también regulados por el ministro de ingresos de Akbar, el hindú Todar Mal. En general el Estado tomaba una tercera parte del producto bruto o de su valor, mientras que anteriormente se cobraba la mitad de éste.

Akbar dividió el imperio en doce *subahs* o provincias, que luego aumentaron a dieciocho.

Decretó la llamada "Paz de Akbar", que supuso una hábil maniobra de intercambio de rehenes; consistía en un sistema por el cual los príncipes de los reinos rajput se educaban en la corte mogol, mientras que algunos príncipes mogoles permanecían durante varios años de su formación en las cortes rajput, consiguiendo de este modo, además de interesantes intercambios culturales, asegurar la paz entre los Estados.

La India de Akbar poseía una economía eminentemente agraria, en este momento mantenía también un comercio activo con Medio Oriente y con Europa, aunque no era una fuente importante de ingresos para el país; sus principales artículos de exportación eran los textiles, especialmente el algodón, el salitre, las especias y el añil. Importaba principalmente productos suntuarios, vinos y metales como plata en barras.

La actitud de integración, que pretendió conseguir en su Imperio entre la población hindú y la musulmana mediante las nuevas leyes establecidas, también la llevó a la práctica en su vida personal, casándose con dos princesas hindúes a las que permitió que practicaran libremente su religión en la corte; una de ellas, la princesa de Amber, (muy próximo a Jaipur), será la madre de Jahangir, el siguiente emperador. También tenía una esposa persa y otra de Cachemira. Anteriormente, algunos gobernantes se habían casado con

princesas hindúes, pero a éstas siempre se les había prohibido la práctica de su religión.

Una de las mayores preocupaciones de Akbar fue la de su sucesión porque, a pesar de tener varias esposas, y que su harén contara con más de trescientas mujeres, pasaban los años y no conseguía tener ningún descendiente.

Un jeque sufi que vivía en Sikri, Salim Chisti, le pronosticó que al año siguiente tendría por fin un heredero, como efectivamente ocurrió. Akbar tiene su primer hijo en 1570; poco después del nacimiento de este hijo, el jeque sufi murió, hecho que provocó en Akbar una profunda depresión. Para inmortalizarlo y celebrar el nacimiento de su heredero mandó construir en lo alto de una colina próxima al lugar de Salim Chisti la ciudad de Fatehpur Sikri.

Akbar se interesaba por todas las religiones de las que tenía noticia, el sufismo, los cultos bhakti, la religión sikh, el hinduismo, zoroastrismo, judaísmo. Construyó en su nueva ciudad una casa de adoración en la que se discutía sobre temas religiosos.

En 1579 Akbar mandó un enviado ante las autoridades portuguesas de Goa, para expresar su interés en la religión cristiana y pedirles que le enviases algunos sacerdotes doctos con los principales libros de la ley y el Evangelio.

Tres padres jesuitas llegaron a la corte en 1580, Rodolfo Aquaviva, de origen italiano, Antonio Monserrate, español, que escribió un libro sobre su experiencia en la corte mogol y Francisco Henriquez, persa converso que hacía

de intérprete. Ofrecieron a Akbar como regalo una Biblia políglota en ocho volúmenes impresa por Plantin para Felipe II (1569-1573), profusamente decorada con grabados de artistas flamencos.

El emperador reunió a los teólogos y se iniciaron debates, pero los jesuitas estaban más interesados en intentar convertir al emperador que en discutir con los mullahs. Akbar los trataba con mucha cordialidad, tenía con ellos discusiones aparte, paseaba y tenía atenciones personales. Nombró a Monserrate tutor de su hijo Murad. Era muy muy tolerante, permitía que los padres predicaran, realizaran conversiones, funerales...pero no se convirtió.

Con el paso del tiempo, su idea respecto a la tolerancia religiosa fragua en la creación de una nueva religión, que Akbar proclama en 1580 o 1582²¹, a la que denomina *Din-i-Ilahi*, la "Creencia Divina" o "Religión de Dios", basada en su propia persona; declarándose infalible en materia de fe, a pesar de la oposición de los religiosos que tenía a su alrededor.

Esta nueva religión es una fusión de las religiones que Akbar conoció mas de cerca: la persa, la musulmana y la hindú, aunque tiene elementos de todo tipo, incluso cristianos. Fue de corta duración, ya que suponía un cambio muy brusco a la ortodoxia islámica, pasando por encima de muchas leyes coránicas y reduciendo el poder que hasta entonces habían tenido los mullahs.

²¹.- Las dos fechas se pueden encontrar en los textos que tratan sobre este tema.

Cuando Akbar decidió su propia religión, mezcla de otras, fue lo suficientemente inteligente como para no decretarla en todo el imperio sino propagarla en su círculo de amigos. No fue continuada después de su muerte.

Con el decreto de infalibilidad limitó el poder de los religiosos, si surgía desacuerdo entre los teólogos en la interpretación del Corán, sería directamente Akbar quien decidiría que interpretación debería ser aceptada. Mubarak, el padre de Abu Fazl, firmó con mucho entusiasmo este decreto, que tuvo mucha oposición. Fue un grave golpe para la ortodoxia musulmana.

Akbar empezó a leer personalmente la *Khutha* en la mezquita, la primera vez, sufrió un arrebató semimístico. Se atribuía el rango de sacerdote, lo cual se entendió como el inicio de un proceso para presentarse como omnipotente. Abu Fazl, su incondicional historiador, apoyó estos intentos del emperador de divinizarse.

Muchos historiadores piensan, considero que acertadamente, que el motivo principal de la creación de esta religión era, además de la limitación del poder de los religiosos ya mencionado, mostrarse como divino. Durante su reinado se hizo común la frase "*Allahu Akbar*", que normalmente se traducía por "Dios es grande", pero también podía entenderse como "Akbar es Dios", esta frase fue incluso acuñada en monedas²².

²².- Hay que recordar que los gobernantes rajputs se consideraban a si mismos descendientes del dios Rama.

Es importante la contribución de Akbar para dar a conocer la historia de su reinado, a través del historiador Abu Fazl. Este entró al servicio de Akbar en Fatehpur Sikri, llegando a ser el historiador oficial del emperador. Llegó a Fatehpur Sikri a la edad de veintitrés años, en 1574. Era un librepensador, su hermano mayor, Faizi, era un famoso poeta, y su padre, el jeque Mabarak, de pensamiento ecléctico, ocupó una importante posición entre los teólogos de la corte.

Se conocen dos obras suyas, el Akbar Nama²³ y el Ain-i-Akbari²⁴, "legislaciones de Akbar", estas obras constituyen seguramente uno de los relatos más íntegros que se hayan escrito acerca de una corte en particular.

Fue Akbar quien organizó la redacción de su biografía y la crónica de su reinado. Encargó la redacción a Abu Fazl y pasó instrucciones a los más veteranos de la comunidad, que tenían experiencia directa sobre los acontecimientos, para que anotasen sus recuerdos.

Creó un "equipo de investigación²⁵", dando órdenes similares para las provincias: cualquiera que poseyera importante información local podía presentarse en la corte y narrarla ante los escribas. Había escritores de noticias que enviaban informes completos y regulares desde todo el imperio.

²³. - Abu Fazl -Akbarnama- Tr. H. BEVERIDGE. Ess Ess Publications. Delhi 1973. III vol.

²⁴. - Abu Fazl -Ain-i-Akbari- Tr. H. Blochmann. Calcutta 1948. Munshiram Manoharlal, Delhi 1977.

²⁵. - Aunque, en la época, este sistema de trabajo, considerado de carácter administrativo, no fue nunca definido como tal.

Abu Fazl, según sus palabras "Plantó su pie en las temibles veredas de la investigación" y se dedicó a entrevistar a los ancianos y a recopilar copias de documentos e informes.

Para los sucesos corrientes, Akbar montó un departamento de informes, dos escribientes registraban día a día la vida de la corte, incluyendo también informaciones de tipo cotidiano.

Su equipo de escritores registraba todo cuanto el emperador hacía, según un inglés que estuvo en la Corte en estos años, se registraban hasta detalles tan personales como las veces que iba al baño y cuando y con cual de sus mujeres se acostaba. Detalles que, por otra parte, tampoco son de gran interés para la Historia, si no es para mostrar su voluntad de precisión.

Al emperador se le leía en voz alta cada parte del libro cuando se terminaba. El estilo de la obra es manifiestamente adulador, a veces la lista de las virtudes del emperador llega a abarcar varias páginas, constantemente salpicado de floridas metáforas persas, pero a veces, el relato resulta extraordinariamente vívido.

El Ain-i-Akbari fue redactado en siete años. Es a la vez un libro de reglas y procedimientos, un diccionario científico y un resumen estadístico. Posiblemente muchos datos fueron proporcionados por los diversos departamentos estatales. También contiene alfabetos, etimología comparada, diversos sistemas de cronología del mundo y métodos matemáticos para calcular la naturaleza y el tamaño de la

tierra. Otro aspecto interesante que contiene es la lista de los diecisiete mejores pintores de los talleres reales. Es posible que esta obra también fuera encargo directo de Akbar.

Akbar compensó a su cronista otorgándole importantes cargos. Tuvo varias tareas en la administración. En 1581 se le encargó averiguar las opiniones de los oficiales del ejército acerca de una expedición. Participa en consejos de guerra, poco a poco va ascendiendo de rango. En 1599 actuó como general en una campaña en el Dekkan sustituyendo al príncipe Murad. El campo de batalla era la mejor vía para promocionarse.

Abu Fazl murió asesinado por orden del príncipe Salim, que sería el futuro emperador Jahangir, tres años antes que Akbar, no pudo terminar su crónica.

Otro biógrafo de Akbar fue el hindú Badauni, quien, relegado por el emperador a otro tipo de labores, escribió por su propia iniciativa una crónica del reinado²⁶.

La síntesis que se produjo bajo el reinado de Akbar en cuanto a la religión, se produjo también respecto al arte, en el que se fundieron influencias persas, indias y europeas.

Aceptó en su corte la presencia de personajes de diferentes religiones. Entre estos estuvieron los citados jesuitas, que vivieron durante varios años en la corte de Akbar. Esta presencia es importante para la evolución de la

²⁶. - Al-Badaoni, Abdu'l Qadir. *-Muntakhabu-t-Tawarikh-*. 3 vol. Tr. RANKING, G. S. (Vol. 1), LOWE, W. H. (Vol. 2), HAIG, W. (Vol. 3). Calcuta 1898, 1924 y 1925.

pintura mogol porque los jesuitas hicieron que la influencia de la pintura occidental penetrara en los talleres de miniatura, llevando consigo muchas obras de arte europeas que fueron copiadas por los artistas. En estos talleres además de los artistas musulmanes trabajaban también muchos persas e hindúes, su biógrafo comenta que muchos de ellos eran excelentes pintores.

Akbar fue en su juventud muy mal estudiante y, según Gascoigne²⁷, es afirmación categórica de muchos autores contemporáneos que fue analfabeto durante toda su vida. Este es un tema que ha dado lugar a muchas discusiones entre los especialistas; parece ser que no fue absolutamente iletrado sino que, al menos, llegó a escribir rudimentariamente, porque en un manuscrito del Zafarnama aparece el nombre de un mes escrito con letras algo deformes y una nota debajo de él escrita por Jahangir, en la que dice que ese nombre es de puño y letra de su padre. Según una teoría recientemente surgida, es posible que en realidad fuera disléxico²⁸.

El tema de si Akbar fue o no iletrado ha preocupado tanto a los estudiosos porque, el que realmente lo fuera, parece contradecirse con la actitud de abierto apoyo que siempre mantuvo hacia todos los temas de la cultura. De cualquier modo, siempre encontró los medios para entrar en contacto con los temas que le interesaban; lo que quería escribir, lo dictaba, y lo que quería leer, hacía que se lo leyeran. Además, poseía una memoria prodigiosa y, como quedó

²⁷. - Opus cit. p. 79.

²⁸. - ROGERS, 1993, p. 41.

demostrado, una aguda inteligencia, no olvidemos que se preocupaba mucho de entablar discusiones con las personas más cultas de su tiempo. Con ambas cualidades sustituyó su incapacidad para leer y escribir.

Si los primeros mogoles hablaban turco, y mantenían algunos signos de su origen nómada, como el título turco de Khan, la afición a la carne de caballo, a la cacería, y la peculiar arquitectura de sus salas públicas, poco a poco fueron cautivados por la fascinación que el mundo persa les producía. Todo que venía de Persia era símbolo de civilización y refinamiento, por lo cual todas las costumbres de las cortes persas fueron fielmente adoptadas. Su pintura y literatura fueron muy admiradas²⁹ y, la lengua persa se extendió entre la nobleza del país. A partir de Akbar, el persa fue la lengua diplomática de toda la India, incluidas las cortes rajputs.

Además de la creación de importantes talleres de miniatura, a los que encargó la realización de grandes manuscritos, mandó recopilar cuentos islámicos e hindúes e hizo que se tradujeran las grandes epopeyas de la literatura india. En su corte vivieron poetas persas y uno de sus visires fue un importante literato. Al igual que su abuelo Babur, Akbar estuvo muy interesado en la horticultura y poseía un libro con listas de plantas. El amor persa hacia el

²⁹. - Las *mushaira* o asambleas públicas de poetas, para recitar poemas ante un auditorio público, tomadas de la tradición persa, se convirtieron en una convención social entre los mogoles.

agua, los jardines y las flores, se transmitió de generación en generación hasta el último de los emperadores mogoles.

Entre los hechos destacables de la vida de Akbar constan la consolidación y pacificación de un imperio, la elaboración y puesta en práctica de una nueva teoría administrativa, la construcción de una nueva ciudad, en la que hubo un altísimo desarrollo cultural y en la que se inició un nuevo estilo para la Historia de la Pintura, la concepción de una nueva religión...hechos más que suficientes para demostrar la singularidad y genialidad de este hombre en la Historia de la Humanidad.

JAHANGIR - 1605 -1627

Jahangir, que antes de ser emperador era el príncipe Salim, es uno de los hijos de Akbar, el que le sucedió en el trono a su muerte, suceso que ocurre cuando Jahangir cuenta con treinta y seis años. Antes ya había intentado, mediante una rebelión, ocupar el trono; no lo consiguió, pero sí obtuvo el perdón de su padre. En el momento de ocupar el cargo de emperador es un hombre maduro, está casado y tiene un hijo; pero su salud está ya seriamente quebrantada por el uso de las drogas, principalmente el opio y el alcohol, drogas estas que fueron consumidas en abundancia por casi todos los emperadores mogoles y que habían conducido a una muerte prematura a dos de sus hermanos. Fue el emperador más culto de todos los mogoles, tenía conocimientos de multitud de materias diferentes y de todas las artes.

Con este emperador la corte cambia de nuevo su asentamiento, estableciéndose otra vez en el Fuerte Rojo de Agra, mandado construir por Akbar, en torno al Jahangir Mahal o Palacio de Jahangir.

Su interés por la cultura hace que no se preocupe por los asuntos del Estado, dejando la dirección de la política a cargo de su mujer, Nur Jahan, que significa "Luz del Mundo"; ella es otra de las mujeres que tomó parte activa en la historia de los mogoles. Su nombre original fue Mihr an Nisa, era la hija de un oficial persa que ya formaba parte de la corte de Akbar. Con diecisiete años se casó con Ali Quli, un persa aventurero que recibió varios títulos cuando Jahangir llegó al trono. A la muerte de su marido pasó a formar parte del harem imperial de Delhi, se convierte en la asistente de Salima, la viuda de Akbar. En 1611 Jahangir se casa con ella, y cambia su nombre por el de Nur Jahan³⁰. Las crónicas cuentan de ella que poseía cualidades como una gran belleza, inteligencia, amor a la poesía y unas excelentes aptitudes para los asuntos de política³¹.

Para llevar los temas del gobierno contaba con la valiosísima ayuda de su padre, I'timad-ud-Dawla, que estaba muy familiarizado con los asuntos del estado, habiendo permanecido anteriormente fiel a los gobiernos de Humayun y Akbar. La familia de Nur Jahan llegó a alcanzar un gran

³⁰. - En el Islam no se rechaza a las viudas, como ocurre en el hinduismo. Por ejemplo Khadija, la primera esposa de Mahoma, era la viuda de un rico comerciante.

³¹. - Más amplia información sobre Nur Jahan y sus intervenciones en la política en MISRA, 1967, pp. 33-40.

poder, permitiéndose honores que antes estaban reservados exclusivamente al emperador. Por ejemplo, construyó para su padre una delicada y riquísima tumba en Agra, a orillas del río Jamuna, haciendo que su padre fuera enterrado en ella con todos los honores imperiales³².

Durante todos estos años las relaciones con el imperio persa se siguen manteniendo en un ambiente de gran cordialidad. El emperador persa Shah Abbas mantenía un estrecho contacto con Jahangir y su corte. Tanto la cultura como la corte persa seguían manteniéndose como el modelo a seguir por los mogoles.

A Jahangir tampoco le preocupaban demasiado los asuntos militares y, al contrario de lo que habían hecho sus antepasados, no participó en muchas batallas ni se preocupó por ampliar los territorios del imperio.

Si, durante su gobierno, en cuanto a la política se siguieron en general las directrices dejadas por su padre, en cuanto a la religión se abandonó la reforma religiosa de Akbar para volver a las tradiciones musulmanas, mitigando la así inquietud que se estaba creando en la corte a este respecto.

Su afición favorita eran las ciencias naturales y es a este estudio al que dedica la mayor parte de su tiempo. Realizó trabajos científicos muy detallados sobre plantas y animales y se dedicó también a la disección.

³². - En esta tumba, construida en 1626, encontramos los primeros trabajos de incrustaciones en *pietra dura*, que se desarrollaran plenamente pocos años después.

Dejó escrito un diario en el que habla de los asuntos de la corte y a la vez, registra los resultados de sus estudios botánicos y zoológicos³³. El emperador y su corte fueron también descritos en la obra del embajador inglés Sir Thomas Roe, que pasó casi cuatro años, desde 1615 a 1619 siguiendo a la corte mogola, con el objetivo de conseguir privilegios comerciales para su país³⁴.

SHAH JAHAN - 1628 - 1658

Cuando al príncipe Khurram, hijo de Jahangir, le llegó el momento de suceder a su padre en el trono se encontraba en Cachemira, donde pasó parte de su juventud, desde allí se trasladó rápidamente a Agra, lugar en el que establecerá su corte. Cuando ascendió al poder tomó una decisión muy efectiva, que le ayudó a mantenerse en el trono durante treinta años; hizo ejecutar a todos sus familiares varones mogoles, descendientes de sus hermanos y tíos.

A la vez, este emperador tenía un gusto refinado y se preocupó de ejercer mecenazgo sobre las artes, especialmente la arquitectura. La época de Shah Jahan ha pasado a ocupar un lugar de honor en la Historia del Arte debido a los magníficos edificios que se construyeron bajo su mandato.

³³.- *-Memoirs of Jahangir-* Tr. A. Rogers.

FARRUKH BEG *-Tuzuk-i-Jahangiri-* Tr. A. Rogers y H. Beveridge. London 1909,1914.

³⁴.- *- The Embassy of Sir T. Roe to India -*, ed. Sir W. Foster, O.U.P., 1926.

Shah Jahan intentó hacer realidad el viejo sueño mogol de recuperar Samarcanda, pero, después de un intento fallido llevado a cabo por el príncipe Alamgir, que será el emperador Aurangzeb, tuvo que abandonar definitivamente la idea.

En los años de gobierno de Shah Jahan no hay grandes innovaciones políticas ni militares. En religión se va volviendo poco a poco a la ortodoxia islámica, y a la vez, el ambiente de la corte, debido a la tendencia cada vez mayor al refinamiento y la búsqueda de placeres sensoriales, va cayendo en una progresiva decadencia.

La corte de Shah Jahan estaba regida por un complicado protocolo. Existía un ceremonial en el que el emperador iba recibiendo a los integrantes de su corte, al jefe militar, al mayordomo, a los maestros de sus hijos y a todas las personas con cargos políticos o administrativos, que tenían de obligación de informarle personalmente de su trabajo. Para recibir a las distintas personas se disponía de estancias determinadas; existía en el palacio un pabellón dedicado a las audiencias públicas, llamado Diwan-i-Am, otro para las audiencias privadas, el Diwan-i-Khas, y el Darbar o Darbar para las audiencias reales. Los emperadores fueron retratados en múltiples ocasiones en estas estancias, principalmente en las destinadas a las audiencias reales o públicas.

Para trazar un perfil completo de Shah Jahan no se puede dejar de hablar de su labor en la arquitectura, que, junto con las joyas, fue su gran pasión.

Entre las obras más importantes de su reinado se encuentra la remodelación del Fuerte Rojo de Agra, la construcción del Fuerte Rojo de Delhi y del famosísimo Taj Mahal.

Este edificio se construyó en memoria de su esposa Mumtaz Mahal, sobrina de Nur Jahan, que murió a la edad de treinta y nueve años al dar a luz a su hijo número catorce, y de la que el Emperador estaba profundamente enamorado. Es por este motivo por el que los indios llaman a esta construcción "Poema de Amor".

El Emperador dirigió personalmente toda la obra, utilizando en el edificio los materiales más ricos de los que pudo disponer. Su construcción duró unos veinte años y en ella trabajaron veinte mil obreros en turnos que se sucedían tanto de día como de noche. En el zócalo de esta edificación, destinada a servir como mausoleo de Mumtaz Mahal, se realizó un espléndido trabajo labrando en el mármol una decoración vegetal alusiva a las plantas del paraíso e incrustando en él piedras preciosas o semipreciosas traídas de variados lugares; por ejemplo, se transportó jade de China, calcedonia de Egipto y perlas y ámbar de Damasco. Este delicado trabajo constituye uno de los máximos exponentes de lo que fue el arte en la época de Shah Jahan.

La historia de este Emperador tuvo un triste final, en 1658 fue hecho prisionero por su tercer hijo, Aurangzeb, quién le arrebató el poder después de asesinar a todos sus hermanos y le mantuvo encerrado hasta su muerte en el Fuerte Rojo de Agra. Desde su encierro el emperador podía contemplar

el maravilloso mausoleo construido para su mujer, y soñar con el que había proyectado para sí mismo, un edificio exactamente igual que el Taj Mahal, pero construido en mármol negro en la otra orilla del Jamuna, y que nunca llegó a hacerse realidad. Shah Jahan fue enterrado en el Taj, al lado de la tumba de su esposa.

AURANGZEB - 1658 - 1707

Aurangzeb fue el último de los emperadores denominados "los Grandes Mogoles" y, en casi todos los aspectos, tanto en su forma de pensar como en sus actuaciones, fue muy diferente a sus antepasados³⁵.

Mientras que los anteriores emperadores mogoles llegaron a ocupar el poder de forma más o menos pacífica, Aurangzeb lo hizo por medio de una intriga palaciega y valiéndose para conseguirlo de todos los medios, incluido el asesinato de sus hermanos, hijo y sobrino. Estos sangrientos acontecimientos fueron pronto conocidos en Europa debido a la publicación de los Viajes de Bernier en 1670.

En el terreno militar tuvo algunos éxitos, fue un hábil soldado y consiguió anexionar al Imperio los últimos sultanatos independientes de la zona del Dekkan, aunque para conseguirlo tuvo que gastar una buena parte de los tesoros del Imperio.

³⁵. - En general ha sido tratado como el más cruel y el peor gobernante de los Grandes Mogoles, aunque actualmente en Pakistán hay una tendencia a verle como el gobernante musulman más grande de la India.

Trasladó a la corte desde Agra a las proximidades de Bombay, a una zona árida donde levanta una nueva ciudad, llamada Aurangabad; eligió esta zona del Imperio porque era la que tenía mayor estabilidad islámica. Desde allí podía tener mejor controlados a sus enemigos más poderosos, los marathas, dirigidos hasta 1680 por Shivaji. Conquistó los sultanatos del Dekkan que todavía se mantenían independientes, en 1686 Bijapur y en 1687 Golkonda; consiguiendo un imperio de enormes dimensiones. Estas zonas no eran tan ricas como las del norte, por lo que el incremento del territorio no supuso un incremento de las riquezas del imperio.

Cuando ocupó el trono, llevó a cabo una reforma radical tanto en política como en religión. Rompiendo el clima de tolerancia que había existido hasta entonces, extremó la ortodoxia sunnita, prohibiendo radicalmente toda práctica religiosa que no fuera la musulmana³⁶.

Terminó de centralizar el sistema administrativo³⁷ y volvió a imponer la *jizya*, el impuesto que existió hasta la época de Akbar para los hindúes, por esta causa se produjeron multitud de revueltas y enfrentamientos entre musulmanes e hindúes, a los que intenta someter por medio de la violencia.

³⁶. - Aurangzeb apoyo las ideas del pensador Sheikh Ahmad Sirhindi, quien pretendió reconciliar el legalismo sunnita con la religión del espíritu y rechazar la tendencia al sincretismo con el hinduismo surgida con Akbar.

³⁷. - KULKE, H., ROTHERMURD, D. 1986 PP. 205 a 207, explican toda la reforma llevada a cabo en el sistema administrativo y militar.

Con la intención de que en la corte se viviera en la más absoluta austeridad, él mismo vivía en su vida privada de forma sencilla y austera; prohibió en ella todo tipo de lujo, por ejemplo la música y todos los músicos fueron expulsados de la corte; también se suprimieron las fiestas y los atuendos lujosos que habían estado tan de moda y que él consideraba afeminados. Se llegó incluso a imponer un censor de costumbres³⁸. Prohibió así mismo la redacción de toda historia o crónica sobre su reinado.

En cuanto al arte se refiere tampoco lo favoreció de ninguna forma. Ante las representaciones artísticas figurativas tuvo una reacción iconoclasta semejante a la que habían tenido los primeros musulmanes; ordenó que se destruyeran gran cantidad de obras artísticas, esculturas y pinturas, hizo que se desfiguraran todos los retratos que había pintados en las paredes y que todas las pinturas se cubrieran con cal, incluidas las del mausoleo de Akbar.

La falta de apoyo hacia los artistas hizo que prácticamente todos se alejaran de la corte, dirigiéndose tanto hacia el Dekkan como hacia los estados rajputs.

En los últimos años de su vida pasaba muchas horas en oración, ayunando y copiando el Corán, aunque sin perder por ello el control del gobierno. Construyó en Aurangabad un mausoleo para su esposa, de grandes dimensiones pero mucho menos rico que los que se habían construido en tiempos pasados. El, que murió a la edad de ochenta y ocho años, después de más de cuarenta y ocho de gobierno, está también

³⁸. - LEVEQUE, MENANT, 1970 p. 80.

enterrado en esta ciudad, en una modesta tumba rodeada de una sencilla celosía de mármol blanco, está en el recinto de una mezquita pero a cielo abierto, como fue su deseo.

LOS ULTIMOS AÑOS DEL IMPERIO MOGOL

Con la muerte de Aurangzeb en el año 1707 empieza la rápida decadencia del Imperio Mogol. El siguiente emperador fue su hijo mayor, Muazza, después llamado Bahadur Shah, cuyo reinado duró alrededor de cinco años. Ascendió al poder a la edad de sesenta y tres años, después de una guerra por la sucesión, como era lo habitual. Durante su breve gobierno no hubo ningún cambio significativo, se preocupó de mantener la paz con los marathas y los rajputs, y, después de una serie de batallas, consiguió someter a los sikh del Punjab. Viajó mucho por todo el imperio, retirándose a descansar a Lahore en los últimos años de su vida.

En los siguientes cincuenta años le suceden una serie de ocho emperadores débiles y enfermizos, que se mantienen en el poder durante pocos años, tres de ellos fueron asesinados y uno destronado, gobernando un imperio ilusorio que se va fragmentando por todas partes. El imperio estaba sostenido por los impuestos agrícolas, pero estos ingresos eran insuficientes para mantener a la corte, el ejército y todo el sistema administrativo. Las rebeliones contra el poder mogol se fueron haciendo más frecuentes.

Entre los años 1719 y 1748 ocupa el poder Muhammad Shah, un personaje que mantuvo hacia su gobierno una actitud de total abandono; según las crónicas era un sibarita al que, cuando le planteaban los problemas que estaba sufriendo el

Imperio respondía refugiándose en la contemplación de sus jardines³⁹.

En el año 1724 la provincia del Dekkan consigue independizarse, quedando bajo el control de su gobernador mogol, Asaf Jah, que toma el título árabe de Nizam-ul-Mulk⁴⁰; sus sucesores se mantuvieron en el poder, como nizams de Hyderabad, hasta 1948.

En 1739 Delhi fue saqueada por Nadir Shah de Persia sin que el citado emperador hiciese nada por impedirlo. Los persas se llevaron, entre otros muchos tesoros, el famoso trono de los pavos reales de Shah Jahan, este trono se construyó en oro macizo, su respaldo estaba decorado con dos pavos reales con la cola abierta en abanico, recubierta de rubíes, perlas y diamantes⁴¹.

Poco a poco las provincias más importantes van disgregándose del poder central. En 1750 lo hacen Sind y Gujarat, y cuatro años después Oudh y el Punjab. En 1757, después de la victoria de Clive en Bengala, el poder inglés empieza a extenderse por todo el norte de la India. Comienza el dominio del colonialismo británico y el monopolio de la East India Company. Durante todo el Siglo XVIII el Imperio

³⁹.- TOPSFIELD. 1984 pp. 19-20.

⁴⁰.- La palabra *nizam*, es de origen árabe, significa administrador y fue utilizada como título por numerosos dirigentes musulmanes. La dinastía de los nizams de Hyderabad fundada por Asaf Jah da a este título el rango de soberano.

⁴¹.- Esta obra de arte fue destruida a la muerte de Nadir Shah, en 1747; algunos de los fragmentos que se conservaron se añadieron posteriormente al trono que actualmente existe en el palacio de Teherán.

conoce una continua disgregación, muchos estados alcanzan su independencia.

El último emperador mogol fue Bahadur Shah II, (1837-1858). Era un caballero refinado y amante de las artes, además de poeta, pero no reunía las necesarias cualidades de mando para mantenerse al frente del gobierno en la controvertida situación en que éste se encontraba. Fue destronado y enviado al exilio a Burma, actual Nyamar, donde murió en 1862.

En 1857 el Imperio Mogol deja de existir. En la Rebelión de los Cipayos los británicos consiguen que los soldados indios, mercenarios de la East India Company, se alcen en armas contra los mogoles, pasando el Imperio a formar parte de la corona británica.

LOS ESTADOS RAJPUT

Los principados Rajput, que funcionaron como estados antes y durante la época del poder mogol en India, se reparten en dos regiones del noroeste de India, el Rajasthán y el Punjab. Aunque es la del Rajasthán la que tiene los estados más antiguos y con mayor protagonismo histórico, ambas zonas estaban conformadas por un mosaico de estados de diferente tamaño e importancia, algunos de ellos muy poderosos y ricos. Varios de estos estados pervivieron hasta el momento de la independencia de India.

El término rajput significa "hijo de rey". Los Rajput fueron los gobernantes de los estados que componen estas zonas, todos ellos practicantes y fervientes defensores del hinduismo.

En su origen eran nómadas procedentes de los hunos de Asia Central, que llegaron a la India durante los siglos V y VI de nuestra era, ocupando gran parte de las zonas central y septentrional del país, y que se adaptaron con gran rapidez al tipo de sociedad y religión establecidas³⁵. Se designaban a sí mismos como descendientes de los héroes del Mahabharata y fueron admitidos en la casta de los *kshatriyas* o guerreros. Vivían bajo unos códigos de moral y de honor muy estrictos, a los que tenían absoluta fidelidad.

³⁵. - De todos los clanes rajput algunos de ellos, como los poderosos Sisodias, se formaron con jefes de tribus invasoras, pero otros, como los Rathors y Bundelas, eran aborígenes.

El honor para los Rajput era inviolable y cualquier amenaza u ofensa que éste sufriera podía ser motivo justificado para luchar por él, incluso a riesgo de perder la vida. Cuando se había hecho una promesa ya no podía retirarse, debiendo ser respetada ante todo. En las batallas, el ejército rajput peleaba siempre hasta el final, los hombres preferían morir antes que regresar a casa derrotados³⁶.

Las mujeres tenían tanto orgullo como los hombres, y rehusaban recibir en su casa a un marido derrotado. Existen relatos acerca de un guerrero que volvió a su casa vencido y al que su mujer dijo que no le reconocía, ya que su marido nunca habría sido tan cobarde como para haber regresado a casa después de haber sido derrotado. Avergonzado, el guerrero sacó su espada y se quitó la vida.

Mientras duraba la batalla las mujeres podían contemplar su desarrollo desde las rampas del fuerte; si los guerreros eran vencidos las mujeres eran informadas de ello por un mensajero especial, y tenían la elección de retirarse a una habitación especial para su autoinmolación. Esta habitación tenía un agujero en el centro para hacer fuego y una puerta que se cerraba cuando el fuego se había encendido. Suspendidos en el techo había una serie de columpios en los que las mujeres se sentaban vestidas con sus mejores ropas,

³⁶. - En una selección de fábulas hindúes compilada y traducida por A. LAURENT, aparece una insólita historia de un rajput que, a pesar de su cobardía, consigue, a causa de la suerte, ganada por las buenas acciones de sus vidas anteriores, ocultar su poco valor y adquirir alta estima social. -Fábulas Hindúes- Col. Camafeo. 1982 pp. 141 a 148.

hasta dejarse caer en el fuego³⁷. Cuando un rajput moría de muerte natural, su mujer montaba una pira funeraria a la que voluntariamente podía arrojarse, es la llamada *suttee* o *sati*³⁸.

La lucha era considerada además como un deber religioso para los rajput y dedicaban sus vidas al ejercicio de la guerra, luchando entre los diversos estados o contra las invasiones extranjeras.

Los rajputs del Rajasthán estaban repartidos en agrupaciones de clanes, en los que una zona se dividía entre jefes que eran del mismo clan que el gobernante de máxima autoridad en ese territorio. Estas relaciones dentro del clan se reforzaban por el concepto de casta, a los ideales guerreros ya comentados se añadían normas matrimoniales muy rigurosas que contribuían a conservar la pureza de las familias dirigentes. Para la sucesión en el poder, normalmente se seguían los derechos de primogenitura, con ello se evitaban las intrigas y luchas familiares que fueron tan comunes entre los mogoles.

Desde el siglo XV hubo dos estados de especial importancia, el de Mewar, hoy Udaipur, dirigido por el clan

³⁷. - Existían otras formas de llevar a cabo esta incineración colectiva, llamada *jauhar*, siempre con una gran hoguera, alimentada con madera de sándalo y de otros tipos, y regada con aceite. En el -Akbarname- se representa esta práctica en una doble página titulada "Akbar dispara a Jaimal en el asedio a Chittor" (Acc. Nos. 68 y 69/117).

³⁸. - Debido a la dureza de las costumbres sociales con respecto al trato a las viudas, estos actos no siempre podrían calificarse de absolutamente voluntarios.

de los Sisodias, y el de Malva, bajo el mando de los Rathor. Tuvieron un jefe destacado en el Rana³⁹ Sanga de Mewar, quien había conseguido encabezar una confederación de jefes con considerable poder. La norma general era que los ejércitos se formaran mediante levadas realizadas por los jefes y lucharan bajo su mando; la falta de una organización más compleja entre los jefes impidió toda posibilidad de unificación. Así, a pesar del valor de los guerreros y sus jefes, nunca se formó un frente común con fuerza suficiente como para luchar contra los invasores.

A causa de la invasión mogol, estos príncipes vieron reducidos los territorios, que pudieron mantener bajo su dominación, a los de la zona noroeste de la India, el Rajasthán y el Alto Punjab. Desde estas zonas lucharon, en la medida de sus posibilidades, por mantener su independencia ante las diversas invasiones sufridas.

El estado de Jaipur, muy próximo a Delhi y Agra, fue el primero en pasar a control mogol, lo hicieron como vasallos voluntarios, y conquistaron Bengala para los mogoles. En 1568-69 fueron tomadas las dos poderosas fortalezas de Chitor, que es el origen de Udaipur, y Ranthambor⁴⁰, estas dos plazas habían sido centros históricos de resistencia desde los tiempos del sultanato de Delhi, y dieron lugar, como es tan frecuente en la historia india, a muchas leyendas

³⁹.- Título equivalente al de raja, que utilizaron algunos jefes rajput poseedores de tierras, especialmente en Mewar, el femenino de rana es rani.

⁴⁰.- El asedio a estas fortalezas aparece representado en las miniaturas que ilustran el *Akbarnama*, la crónica histórica del emperador Akbar.

sobre el heroísmo de los rajputs. Mewar, mantuvo su independencia, pero el resto del Rajasthán aceptó la supremacía mogol.

A mediados del Siglo XVI, debido al sistema de tolerancia y al establecimiento de acuerdos diplomáticos impuesto por el emperador mogol Akbar, cesan en gran parte las luchas, viviéndose un período más pacífico. Los príncipes rajput mantuvieron en muchos períodos relaciones cordiales con el Imperio Mogol, enviando en ocasiones a sus hijos a educarse en la corte mogola como muestra de fidelidad, aunque según algunas opiniones en realidad era un intercambio de rehenes que aseguraba a los mogoles la no agresión por parte de los gobernantes rajput. De esta forma, aunque no consiguieron mantener en sus estados una independencia absoluta, sí gozaban de una considerable autonomía, que les obligaba a pagar ciertos tributos o a prestar su ayuda en algunas situaciones de guerra, pero les dejaba libertad en cuanto a la forma de gobierno.

Se les concedieron privilegios que implicaban igualdad de posición con los nobles musulmanes, como montar guardia en el palacio, cabalgar armados hasta la sala de audiencias públicas y golpear sus atabales, símbolos de soberanía, hasta la puerta exterior del palacio.

En algunas ocasiones también lucharon junto a los mogoles, debido a que, en algunos estados, existían alianzas o lazos familiares que les unían a los emperadores. El emperador mogol Jahangir se casó con una princesa de Mewar y Akbar contrajo matrimonio con dos princesas rajputs,

empleando también a jefes rajputs como comandantes militares, como gobernadores de provincias o como miembros de su consejo privado, uno de ellos fue el Raja Man Singh de Jaipur. Así mismo el defensor de Ranthambor, Rao Surjan Hara, se convirtió en gobernador y noble; y un siglo más tarde fue otro rajput, Jai Singh, quien derrotó al maratha Sivaji y lo llevó a la corte de Aurangzeb. De esta forma, los rajputs se sentían partícipes del imperio y toda la comunidad hindú terminó aceptando el gobierno mogol.

Esta situación se altera desde el reinado de Aurangzeb, quien, como ya se ha visto, acentúa el radicalismo religioso, consiguiendo con ello que los enfrentamientos entre hindúes y musulmanes vuelvan a surgir. Esto contribuye a que se aviven los intentos separatistas. En 1738 los marathas del sur consiguen eliminar el control mogol de Malva. De forma paralela a la decadencia del imperio mogol, poco a poco los estados rajput van consiguiendo su independencia.

Casi siempre en relación con las cualidades específicas de sus gobernantes, algunos de estos estados conocen períodos de auténtico esplendor, en general de no muy larga duración, en los que se mantienen la paz y el bienestar social y se fomentan las artes⁴¹.

⁴¹. - En el capítulo dedicado a las escuelas de miniatura se aporta más información histórica sobre estos principados, ya que, debido a su variedad, resulta más aclaratorio exponer los hechos históricos junto a los fenómenos artísticos a los que dan lugar.

LOS INGLESES EN LA INDIA⁴²

Cuando los ingleses llegaron a India fue con propósitos comerciales, pero, para poder llevar a cabo estos propósitos, fueron poco a poco introduciéndose en las estructuras políticas, modificándolas según sus intereses. Inicialmente eran un pequeño grupo de personas que vivían en Bengala, y otro aun más reducido que en Londres se ocupaba de las finanzas y el comercio. Con el paso del tiempo, y debido a diversas causas que se fueron sumando, esta situación dio lugar a que Bengala llegara a convertirse en una colonia del Imperio Británico.

Los ingleses fundaron la *East India Company* a fines del año 1600⁴³. En esta época los portugueses ya habían perdido su predominio comercial en la zona, pero los holandeses mantenían su presencia en Oriente y la intención de ampliar sus mercados, principalmente de especias. También comerciantes daneses y franceses tenían puestas sus miras en estos nuevos mercados, pero fueron tan solo estos últimos quienes lograron junto con los ingleses, o más exactamente frente a ellos, hacerse con el control del comercio.

⁴². - Para cerrar este capítulo, ofrecemos a continuación un breve resumen de lo que fue el período de colonialismo británico, resaltando que los británicos no influyeron como mecenas en el mundo de la miniatura.

⁴³. - Varios países crearon su Compañía de Indias Orientales para el comercio con Asia; la francesa, que también tuvo mucha importancia en este período, fue fundada por Colbert en 1644.

Los británicos empezaron a adquirir privilegios en India colaborando con el imperio mogol en la lucha contra los portugueses, estos privilegios hicieron que sus actividades comerciales fueran constantemente en aumento.

La primera casa matriz de la Compañía se estableció desde 1612 en Surat, desde donde se trasladó a Bombay en 1674, en 1640 se abrió una factoría en Madrás, mientras que a finales de siglo la zona de Bengala, y en especial Calcuta, adquirió considerable importancia. En esta ciudad se construyó, con permiso mogol, el *Fort William*, una factoría fortificada a la que se fueron agregando almacenes y viviendas.

Bengala estaba gobernada por virreyes mogoles, los *nawabs*⁴⁴. Era ésta una región próspera y en expansión⁴⁵, a pesar de que había sido cedida por los mogoles debido a que era un área muy insana, en la que la malaria estaba muy extendida; se fue haciendo cada vez más dependiente del nuevo poder extranjero que se había establecido en la zona.

La historia del desarrollo del poder británico en este período se fue configurando a partir de la actuación de varios personajes concretos, cuyas fuertes personalidades

⁴⁴.- Término árabe que se dió durante el periodo mogol a los altos dignatarios musulmanes y a los gobernadores indios de provincias o regiones.

⁴⁵.- En las memorias de dos viajeros del S. XVIII, Jean LAW y James RENNELL, se describen con detalle tanto la riqueza y prosperidad de esta zona como sus grandes posibilidades para la navegación fluvial.

hicieron que sus ideas se fueran imponiendo en un medio bastante inseguro y desorganizado⁴⁶.

El aumento de los privilegios que los comerciantes británicos estaban alcanzando en Bengala hizo que en 1756 el *nawab* Siraj-ud-Daulah, poco después de su subida al trono, ocupara las factorías de la Compañía, incluida la más importante de todas, la de Calcuta. Robert Clive, funcionario, militar, y más tarde político al servicio de la *East India Company*, llegó desde Madrás al mando de fuerzas militares de la Compañía, y reconquistó Calcuta al año siguiente, el *nawab* murió en la batalla de Plassey, en junio de 1757⁴⁷.

Después de esta batalla el estado de Bengala siguió estando administrado por los *nawabs*, pero el poder militar estaba ya por completo en manos de la Compañía, que lo utilizó en favor de sus intereses. Durante los cincuenta años siguientes la *East India Company* incrementó la tendencia a convertirse en una potencia territorial que reivindicaba su hegemonía en India. A pesar de que durante unos años Bengala quedó casi arruinada, al igual que la Compañía, pronto empezó la recuperación; en estos momentos es cuando empieza a ser

⁴⁶.- Para el estudio de todo este período existe una bibliografía abundantísima, mayoritariamente de procedencia británica, que incluye desde obras generales a trabajos específicos para casi todos los temas, así como multitud de biografías. Son de especial relevancia los trabajos de ROBERTS, P. E. y DODWELL, H. H..

⁴⁷.- En 1762, en Gran Bretaña, a Clivé se le concedió el título de Barón de Plassey.

denominada popularmente "Compañía Bahadur", que se puede traducir como "valiente"⁴⁸.

Clive regresó a Inglaterra en 1760, volviendo a India cinco años más tarde, para sentar las bases de dominio de la Compañía por todo el país. Recibió una concesión imperial, llamada *diwani*, por la que se encargaba de recaudar los ingresos en Bengala y Bihar para la Compañía, la recaudación se hacía por medio de un representante del *nawab*, éste seguía conservando las funciones judicial y policial, pero el poder militar de la Compañía era cada vez más importante. Existió un grave problema debido a la corrupción, que hacía que gran parte del dinero perteneciente a la Compañía se dispersara en manos privadas.

Warren Hastings, el sucesor de Clivé, fue el elegido para realizar una reforma en esta delicada situación, para lo cual se solicitó un préstamo al Estado; de esta forma comenzó la intervención estatal británica en los asuntos de la Compañía. Es ahora cuando el poder británico va adquiriendo forma coherente.

Hastings reorganizó toda la administración de Bengala. Una de las primeras medidas que tomó fue retirar a todos los indios que habían estado recaudando impuestos para la Compañía, siendo sustituidos por recaudadores ingleses.

La *Regulating Act*, que se aprobó en el Parlamento británico en el año 1773, con el fin de mejorar la

⁴⁸. - *Bahadur* era un título que se dió tanto en India como en Persia a los guerreros que habían demostrado su valor en el combate, proviene de un título de nobleza turco-mongol de Asia Central.

administración de la East India Company y darle una nueva constitución, convirtió a Hastings en el primer gobernador general, con autoridad de supervisión sobre Bombay y Madrás. Estas ciudades hasta el momento habían sido gobiernos independientes, responsables sólo ante Londres, en un principio mostraron cierta oposición a aceptar las órdenes llegadas de Bengala, aunque terminaron cediendo. Es por esta causa que se ha considerado a Hastings como el fundador del dominio inglés en la India, esto, a pesar de que él mismo dejó escrita la siguiente frase: "*The dominion of all India... is what I never wish to see*"⁴⁹. La *Regulating Act* dejaba al *nawab* de Bengala toda la autoridad que hasta entonces había mantenido, pero con ella, la India pasó a ser tema de política personal partidista, haciendo de este período, según alguna opinión, el más pintoresco de la India inglesa⁵⁰.

En lo que a la política educacional se refiere, Hastings se preocupó de patrocinar los estudios de persa, árabe y sánscrito.

En 1786 Cornwallis fue nombrado gobernador general. Tenía ya a su disposición dos normas legales en las que basar su mandato, la *Regulating Act* de 1773 y la Ley de la India, de Pitt, del año 1784. Esta última ley estableció un gobierno doble, por el cual la Compañía era supervisada en Londres por un ministro del Gobierno de la Corona, el Presidente de la Junta de Control, y en Calcuta por un gobernador general. El

⁴⁹.- WATSON, 1974 p. 129.

⁵⁰.- SPEAR, 1969, p. 107.

sistema judicial, con estos cambios, se aproximó cada vez más al europeo.

Cornwallis emprendió de nuevo la labor de reorganización de la administración, despidiendo a todos los altos funcionarios indios, con los que continuaban existiendo problemas de corrupción. Se dividieron las actividades de la Compañía en ramas comerciales y políticas, sin que ninguna persona pudiera intervenir en ambas a la vez, también aumentó los salarios de los empleados, con el fin de evitar la persistente evasión de dinero por otros medios. Este nuevo aparato burocrático sería conocido más tarde como el *Indian Civil Service*, formado por unos dos mil miembros. Por debajo de él había otra estructura burocrática, de menor responsabilidad, en este caso compuesta casi enteramente por indios. De forma lenta, pero efectiva, las actividades de gobierno se hicieron más importantes que las del comercio, y la influencia británica se dejó ver cada vez más.

Desde el año 1773 la Compañía sostuvo una serie de guerras con los *marathas*, con el *nizam* de Hyderabad, Haidar Ali, que estaba al lado del gobernante de Mysore y con el *nawab* de Karnátaca. Después de estas guerras se incorporaron muchos territorios, pero el gran período de expansión comenzó en el año 1798, en el momento en que Lord Wesley fue nombrado gobernador general, y que contó con los servicios de su hermano Arthur, el futuro Duque de Wellington. Lord Wellesley tenía una mentalidad claramente imperialista, estaba plenamente convencido de que nada podrá ser más

beneficioso para los nativos de la India que permanecer bajo la autoridad británica.

Durante los años siguientes los ingleses favorecieron la independencia de todos los estados que habían alcanzado la autonomía durante el siglo XVIII. Todos estos estados fueron quedando, según el término empleado por los británicos, bajo su protección.

De esta forma pasaron a dominar la zona del Ganges, con la ciudad de Delhi incluida, casi toda la zona de las costas este y oeste y extensas áreas en el interior. Después de una serie de luchas, los grandes jefes marathos fueron vencidos, con lo que el centro de la India pasó también a dominio británico, aunque no estuviera todavía bajo control directo.

Bentinck, en el año 1835, decidió canalizar la política de educación de los nativos hacia la enseñanza de la ciencia y literatura inglesas, impartidas en inglés. Un paso más en esta lenta ocupación se dio cuando el inglés reemplazó al persa como lenguaje oficial en los altos poderes, mientras que los lenguajes regionales lo hicieron en las administraciones locales. Se formaron dos tendencias, la de los "orientalistas", que estaban a favor de incrementar los estudios en persa, árabe y sánscrito, y los "anglicistas", que abogaban por que la educación inglesa se impusiera. También había algunos indios, que estaban en contacto intelectual con Occidente, que eran favorables a esta última tendencia; estaban a favor de la democracia, el racionalismo y el desarrollo de la ciencia y la tecnología y pensaban que

la intervención inglesa podría contribuir en gran medida a difundir esas ideas nuevas en su país⁵¹.

Durante el mandato de Lord Moira, Marqués de Hastings, se incorporaron extensos territorios del Himalaya, y se estableció una estrecha relación con el floreciente estado Sikh, gobernado por Ranjit Singh. El dominio británico ya se extendía desde el sur, desde el Cabo Comorín, hasta el norte por el Sind y el Punjab.

En los años 1845-46 y 1848-49 hubo entre los Sikhs dos sangrientas guerras. El Punjab de Ranjit Singh, a manos de sus sucesores, se reconcilió de nuevo con el poder británico. Kachemira, que tenía una población mayoritariamente musulmana, y que había sido parte del imperio de Ranjit Singh, pasa también a formar parte del nuevo dominio.

Las líneas del Acta de Pitt de 1784 perduraron, con ciertos ajustes acordes con los cambios de circunstancias, hasta la supresión formal de la Compañía, por Crown, en el año 1858.

En estos años hubo una gran inversión para la mejora de las comunicaciones, se repararon y crearon muchas carreteras, se construyeron las primeras líneas de ferrocarril y se conectaron las ciudades principales por medio del telégrafo, todo ello favoreció mucho las actividades comerciales y de comunicación de la Compañía.

⁵¹. - En las obras de Ram Mohan Roy (1772-1833), ya se anticipan todas estas ideas manifiestamente a favor de una educación al estilo inglés. Fue el fundador del Brahmo Samaj, una organización que propaga el sincretismo de la fe y que contribuyó a la reforma de la sociedad hindú.

En medio de todos estos cambios, se produjo uno decisivo; la famosa Revuelta de los Cipayos, debida a los rumores que se corrieron de que, para engrasar los cartuchos de un nuevo rifle introducido en 1857, se utilizaba grasa de vaca, sagrada para los hindús, o de cerdo, animal contaminado para los musulmanes. Los levantamientos, que surgieron inicialmente en el área de Calcuta, se extendieron por todo el norte de India.

En Delhi, el último emperador mogol, el anciano Bahadur Shah II, que había sido absolutamente relegado por el poder británico, en un manifiesto de 1857 critica al gobierno británico por haber elevado excesivamente los impuestos y porque, debido al monopolio adquirido en el comercio, había arruinado a muchos comerciantes indios. También observa que, por favorecer el cristianismo, muchos *pandits* hindús y *mullahs* musulmanes se habían visto desplazados⁵². Este comentario se debe a que desde 1813 los misioneros cristianos obtuvieron permiso para instalarse en India y propagar su fe, llevando a cabo una intensa actividad, que incluía la apertura de colegios cristianos en muchas ciudades, provocando con ello descontento en algunos sectores.

Los cipayos eran soldados ordinarios, pero en esta revuelta participaron hombres pertenecientes a todas las comunidades; se iniciaron los rudimentos de un sentimiento nacional y, a la vez, se dio la última tentativa por parte de los poderes indios para recuperar sus privilegios, perdidos lentamente a causa de luchas internas. Los factores

⁵².- RAGHAVAN, 1983 pp. 53-54.

económicos por supuesto también estaban presentes; a partir de la Revolución Industrial en Inglaterra, el mercado indio había sido invadido con tejidos ingleses, elaborados con materias primas indias, empobreciendo a amplios grupos dedicados a la manufactura del algodón, una de las más tradicionales de la India.

Viendo la situación con una perspectiva histórica, podría decirse que era demasiado pronto para una liberación nacional y demasiado tarde para que se formara una alianza de príncipes, que podría haber evitado el auge de la dominación extranjera.

Las fuerzas de la Compañía consiguieron sofocar por completo la revuelta y hacerse con el dominio de la situación. Tara Chand⁵³, observa que la composición del ejército de los gobernantes indios no era diferente del de la Compañía, ambos constaban de un pequeño contingente de soldados europeos mercenarios, dirigidos por oficiales europeos, especialmente en artillería, un grupo reducido de artillería india que había tenido formación europea y un gran número de soldados indios que luchaban según sus prácticas tradicionales. Aunque los equipamientos también eran similares, los ingleses poseían mejores armas de fuego y tácticas militares.

Como consecuencia de la revuelta, el Parlamento británico se hizo cargo directamente de la administración de

⁵³. - CHAND, Tara. - A History of the Freedom Movement of India - (4 vol.) Publication Division. Patiala House. New Delhi.

la India, que hasta el momento había estado confiada a la *East India Company*.

A partir de este momento, India pasa a formar parte del Imperio Británico. La historia de este país siempre estuvo marcada por las diversas invasiones, pero, en todas ellas, los nuevos llegados terminaban adaptándose a la cultura y las formas de vida existentes, se hacían "indios". Con los ingleses, sin embargo, las cosas sucedieron de otro modo. Gran Bretaña, a pesar de la gran distancia, no sólo geográfica, marcó la vida y las actividades de sus ciudadanos británicos en India. No se dieron apenas matrimonios mixtos, y hasta el final de la dominación se mantuvo la separación social entre los gobernantes extranjeros y el pueblo indio.

Sin embargo, los ingleses sí se interesaron por la cultura india. Compilaron grandes repertorios, que se han convertido en valiosas fuentes de información histórica. Hubo muchos estudiosos británicos que dedicaron su trabajo a las materias más diversas; desde las ciencias naturales a la literatura y filosofía indias, y se llevó a cabo una importante labor de traducción en todos estos campos.

LOS TEMAS

Y

LAS TECNICAS

LOS TEMAS Y LAS TECNICAS

TEMATICA

Hablar de la temática de la miniatura india nos lleva a tocar temas concernientes a casi todos los aspectos del inmenso mundo de la cultura de este país. Las miniaturas, aisladas o formando parte de manuscritos, fueron concebidas con fines didácticos, y con esta intención tratan una riquísima variedad de temas; ilustran narraciones, leyendas, tratados científicos, textos literarios, históricos y religiosos, con el objeto de aclarar las ideas en ellos expresadas. Lo hacen de una forma exquisita, valiéndose de muy diferentes estilos, desde los más ingenuos a los más realistas; pero no tenemos que olvidar que, en el momento de encargarse las miniaturas, el estilo no tenía una motivación prioritaria, surgía de las circunstancias específicas del lugar y la formación de los artistas, y que era la representación de los temas lo que mayormente preocupaba a patronos y pintores.

Coomaraswamy expresa esta idea de la siguiente forma: "...Tanto en el arte asiático como en el arte medieval, la razón de ser es el tema (gravitas, artha) fundamental de la obra, y debemos captar ese tema si nos proponemos comprender y no meramente que la obra nos guste o no nos guste...¹".

¹.- COOMARASWAMY, -Sobre la doctrina tradicional en el arte- p. 23.

LA CORTE MOGOL

Cuando se trata en términos generales la temática de la miniatura mogol, lo primero que se menciona es que es una pintura centrada en la historia (batallas, audiencias), en la vida de la corte (fiestas, cacerías), en los retratos y en los temas relacionados con la naturaleza (dibujos científicos, de animales y plantas); en efecto, la mayor parte de las obras realizadas en la época de los mogoles versan sobre estos temas pero, además, y en relación directa con los gustos y las inquietudes de los emperadores, en cada uno de sus reinados hay un predominio de determinados temas además de los mencionados.

Un aspecto que puede resultar extraño, tratándose la pintura mogol de una pintura surgida casi siempre de los encargos directos de emperadores musulmanes, es cómo proliferan tanto en ella los temas de vida animada y en especial de representación humana, sin tener en cuenta la prohibición coránica a este respecto². En la utilización de la figura humana en la pintura, incluso imágenes religiosas, no fueron los mogoles innovadores en absoluto; en las cortes persas la habían utilizado desde siglos anteriores, así como también en las turcas.

Debido a la poderosa influencia que ejerce en un primer momento la cultura persa sobre la mogol se copian muchos

².- Ver ARNOLD, T.W., 1965, cap. 1 "The attitude of the theologians of Islam towards painting" pp. 1-41.

manuscritos de procedencia persa³, es lógico que no sólo se copie el texto o el estilo, sino que también los temas sean fielmente reproducidos. Humayun, un gran aficionado a las artes del libro, durante los años en que estuvo refugiado en Persia aumentó su biblioteca con manuscritos de diversos temas, que, al volver a India, sirvieron de modelo a sus artistas; también fue de gran importancia la influencia que ejercieron los pintores persas que le acompañaron cuando regresó a India. En Persia, en estos momentos, las escuelas miniaturísticas más destacadas eran las de Herat y Tabriz, y uno de los manuscritos ilustrados con más éxito, aunque había una variada producción, es el Shah Nama, el Libro de los Reyes.

No se sabe con seguridad en qué trabajos se emplearon los pintores que Humayun trajo consigo de Persia, pero parece probable que se dedicaran a la decoración de palacios, especialmente en Kabul⁴. Uno de los temas preferidos por los sucesores de Tamerlan, en Samarcanda y en Irán, era la representación de sus triunfos en las salas públicas de sus palacios; los mogoles también siguieron esta práctica, aunque, salvo en contados ejemplos, estas pinturas no se han conservado.

La primera miniatura mogol conocida hasta el momento es una obra de época de Humayun, que se ha llamado "Los príncipes de la Casa de Timur" y que se atribuye a Abd al-

³.- Aunque en muchos casos se trata de obras literarias persas, hay también muchas obras de origen árabe, que fueron traducidas al persa en siglos anteriores.

⁴.- ROGERS, 1993, p. 34.

Samad. Aunque, por ser un descubrimiento reciente, hay diversas teorías sobre quiénes son algunos de los personajes representados⁵ (a los retratados inicialmente se fueron añadiendo las imágenes de Akbar, Jahangir y Shah Jahan), se trata sin duda de dejar constancia de una genealogía.

En India, el primer manuscrito ilustrado en los talleres mogoles es el Hamza Nama, la biografía de Emir Hamza, el tío de Mahoma; esta obra era bastante conocida en la India debido a la transmisión oral y era también recitada por los contadores de historias.

Aunque para algunos autores se comenzó bajo el reinado de Humayun⁶, la mayoría coinciden en que se trata de una obra ya de época de Akbar. En este trabajo se ve una evolución del estilo y la temática, de los convencionalismos persas de las primeras ilustraciones, muy claros en elementos como la vegetación, las representaciones arquitectónicas o también en los tipos físicos, se va pasando en las últimas a un estilo más naturalista, que incluye muchos elementos del entorno local.

Con Akbar, otro gran bibliófilo, se reprodujeron, tanto para las miniaturas aisladas como para la ilustración de manuscritos, una abundantísima diversidad de temas. Su interés hacia los más variados asuntos, fueran éstos religiosos, literarios, históricos, astronómicos, sobre

⁵. - Presentadas en 1993 en un Congreso celebrado con este objeto en el British Museum.

⁶. - LEVEQUE, MENANT, 1969 p. 78.

plantas, medicina, etc., y de todas las culturas de las que tenía conocimiento, le llevó a encargar a los pintores de sus talleres la realización de miniaturas de muy variados tipos.

Encargó un conjunto considerable de obras dedicadas a la Historia, la de sus antepasados, la suya propia o la de personajes que despertaron su admiración.

Ya se ha mencionado el *-Hamza Nama-*, obra que consta de alrededor de mil cuatrocientas ilustraciones; a este trabajo siguieron otros dedicados a la vida de sus antepasados como el *Timur Nama*, dedicado a la vida de Tamerlan.

El *Babur Nama* se realizó basándose en el libro de memorias que había escrito Babur⁷. Aunque en esta obra se destacan diferentes aspectos de su vida, se presta especial atención a una de las principales y más conocidas aficiones de Babur, la jardinería. En varias miniaturas se presenta al emperador dirigiendo las obras de construcción de jardines o dedicado al cuidado de las plantas.

El *Akbar Nama*, la biografía oficial de Akbar, escrita por Abu Fazl, es una de las obras más importantes de este período. Los temas que se representan en ella aluden a acontecimientos contemporáneos: profusión de batallas, construcción o arrasamiento de fortalezas, trazado de jardines... Además de la corte de Akbar se representan otras cortes principescas, y al emperador participando en fiestas y celebraciones hindúes. Akbar utilizó esta obra como

⁷.- Existen diversas publicaciones sobre el *Babur Nama*. Ver RANDAWA, 1983; SULLEIMAN, 1978; TIULIAEV, 1960.

propaganda de sus hazañas heroicas, en ella se fue elaborando gradualmente una iconografía imperial que exalta la grandeza del momento. Del mismo modo que otros manuscritos mostraban y glorificaban la conducta ejemplar de sus antepasados, y legitimaban la dinastía de los mogoles, el Akbar Nama fue un medio para expresar y hacer brillar la ideología imperial, tanto entre los súbditos de Akbar como entre sus enemigos.

Encargó copiar e ilustrar el -Barmekide Nama-, que cuenta la historia de la familia de los Barmekides, quienes vivieron en la época de Harun-al-Rashid y cuya acción liberal sedujo a Akbar, que admiraba sus avanzadas ideas en cuanto a la política y la protección de las artes⁸. Este es un claro ejemplo del carácter instructivo de los manuscritos ilustrados, que contribuyeron en gran medida a la difusión de ideas en todas las cortes.

El *Nafahat al-Uns*, de Jami's, es una colección de biografías de santos, sufis, profetas y patriarcas del Islam, de 1603.

En el grupo de manuscritos dedicados a obras literarias, son de especial relevancia los trabajos de traducción al persa e ilustración de las grandes epopeyas hindúes, por las que Akbar mostró gran interés. El Mahabarata se tradujo con el nombre de *Razm Nama*⁹ o Libro de Guerras, es una obra que cuenta con unas 170 ilustraciones, el trabajo de traducción

⁸.- Una ilustración de este manuscrito se encuentra reproducida en SOUSTIEL, 1973 p. 9, ofrece también más información sobre esta familia.

⁹.- Ver SEYLLER, 1985.

fue encargado a Badauni, musulmán ortodoxo, sunita, que escribió por su cuenta una historia de Akbar.

El *Harivamsa*¹⁰ es el nombre persa para definir la genealogía de Hari, el dios hindú Vishnu; es un suplemento del Mahabharatha, muy relacionado con la vida de Krishna, del que sólo han sobrevivido veintiocho miniaturas¹¹.

También encargó la copia de obras clásicas de la literatura persa y turca: el *Divans* de Hafiz, el *Khamisa* o los Cinco Romances de Nizami, el *Shah Nama* de Firdausi, los Poemas del visir timúrida Ali Shir Neva'i, y los Romances del más famoso poeta de Delhi, Amir Khusraw Dihlavi¹². Se compilaron libros de fábulas basados en el *Kalila wa Dimna*, a su vez basado en una obra sánscrita, el *Panchatantra*, también el *Tuti Nama* o Cuentos del Papagayo y obras populares como el *Kathasaritsagara*, todos ellos ricamente ilustrados.

La influencia del arte Occidental fue muy importante en la pintura mogol; influyó en su estilo y también en la temática. Los padres jesuitas que llegaron a la corte en 1580 trajeron consigo libros, pinturas y grabados, que fueron estudiados y copiados por los pintores. Conocieron obras de Durero, Behan y Van der Heyden entre otros; a partir de

¹⁰. - Ver SKELTON, 1970.

¹¹. - Según BRAND y LOWRY, 1985 p. 67, fueron los mejores artistas de los talleres los elegidos para ilustrar estas obras hindúes.

¹². - Su tumba, en el Nizam al-Din de Old Delhi, es todavía en nuestros días un lugar de peregrinaje.

entonces, en la pintura mogol empiezan a aparecer temas de la iconografía cristiana como crucifixiones, Vírgenes con el niño, ángeles y apóstoles¹³. También se hacen retratos de occidentales y se copian escenas costumbristas, incluso se introducen elementos de mobiliario europeo¹⁴.

El tema del retrato no se había practicado apenas en India hasta la época de Akbar, pero desde el comienzo tuvo un gran éxito; tanto el emperador y su familia, como poco después sus cortesanos, se hicieron retratar en multitud de ocasiones¹⁵. Aunque será en el siguiente reinado cuando este tema alcance su máximo desarrollo, existen bastantes retratos de Akbar, aparte de los contenidos en el Akbar Nama.

Aunque la pintura mogol no es una pintura de temática religiosa, se conocen desde época de Akbar algunos ejemplos de emperadores visitando a santos; por ejemplo en el National Museum de Delhi hay una miniatura del período de Akbar, que muestra al emperador y a Tansen visitando a Haridas.

Es también el momento del inicio del naturalismo, los paisajes, que casi siempre aparecen como fondo de algún tipo

¹³. - Aunque en la mayoría de las publicaciones dedicadas a la pintura mogol se trata y se ilustra este tema, es importante la obra de ETTINGHAUSEN, 1963.

¹⁴. - En la obra ~~A Mirror of Princes. The Mughal and The Medici~~, 1987, Rosa María Cimino tiene un capítulo titulado "The 'Savonarola' Chair In Mughal Miniatures" pp. 97-106, en el que analiza con mucho detalle este tema tan específico.

¹⁵. - ARNOLD, T.W. 1965, en el capítulo V de su obra, dedicado al retrato, nos ofrece una historia de éste hasta la época de los mogoles. pp. 123-132.

de escena, se van haciendo más naturales; los esbeltos cipreses y los zarzales en flor que eran un estereotipo en la pintura persa, dejan paso a la rica vegetación india. También, por influencia de la pintura flamenca, se pintan paisajes al modo europeo.

Aunque no son los mencionados todos los temas que se dieron en la pintura de época de Akbar, sí son los más importantes y, en su mayor parte, sirvieron como base y ejemplo para pintores posteriores e inspiraron los encargos de emperadores y cortesanos, por lo que fueron continuados y desarrollados en los siguientes reinados.

Con Jahangir, gran aficionado a la pintura, dos temas adquirieron especial importancia, alcanzándose en ellos las más altas calidades de la pintura mogol; se trata de la pintura animalística y botánica y del retrato.

El tema del retrato alcanzó su más alto esplendor durante la época de Jahangir, se llegó al máximo en la plasmación de los rasgos psicológicos. La mayor parte de los retratos realizados hasta el momento mostraban a los personajes sólo de perfil, ahora también se hace común la representación de tres cuartos.

Se ejecutan numerosos retratos del emperador, casi todos ellos regidos por complicados programas alegóricos en los que se le representa como señor del tiempo, del sol y de

la luna o de los cuatro puntos cardinales¹⁶. Todas estas representaciones, que eran muy del gusto del emperador, servían también como propaganda política y exaltación de su poder.

Se le representa al lado de embajadores de otros países, incluidos algunos europeos, y también al lado de las imágenes de sus antepasados. En algunos de estos retratos aparecen también elementos de la iconografía cristiana, como ángeles o imágenes de santos y a veces aparece retratado al lado de la Virgen o de Cristo.

Muchas veces se le representa con halo, símbolo de aristocracia, elemento que se empleará también entre los personajes ilustres de su corte y de las cortes posteriores. El uso de halo se originó en la Persia Aqueménida siendo utilizado como símbolo de divinidad. De Persia pasó tanto a Occidente como a Oriente, encontrándose en el arte indio desde el Siglo II d.c., aunque fueron los pintores mogoles los que lo emplearon con mayor frecuencia¹⁷.

Respecto a la moda reflejada en los retratos, que muchas veces sirve como importante elemento para la datación, Akbar mandó en 1591 afeitarse a todos sus cortesanos, y su orden se mantuvo, según se dice a la fuerza, durante todo el siguiente reinado; y fue Jahangir quien introdujo la moda de llevar pendientes en 1614¹⁸.

¹⁶.- En WELCH, 1987, se publican excelentes fotografías de retratos de Jahangir, y también de otros emperadores.

¹⁷.- BROWN, 1924/1975, pp. 172-174, explica con todo detalle como se produjo la difusión de este elemento en la pintura.

¹⁸.- CLARKE, 1983, p. 2.

Existe otro tipo de retrato que merece la pena mencionar, en este caso por su rareza. En una miniatura¹⁹ de su época, se muestra a una joven, de cuerpo entero, que sostiene un retrato de Jahangir. Aunque esta dama no ha sido identificada, debió ser un personaje importante en la vida del emperador, ya que en esta época este tipo de retratos es realmente infrecuente; aunque sí se conocen varios del emperador portando retratos de su padre.

Akbar era un gran aficionado a la Historia y por ello encargó que se realizaran muchos manuscritos ilustrados referentes a esta materia, como ya se ha comentado, la mayor afición de Jahangir eran las ciencias naturales y la observación de la naturaleza, por lo cual es lógico que las obras que encarga a los talleres de miniatura sean principalmente álbumes zoológicos y botánicos en los que se estudia la flora y la fauna india.

Estos álbumes constituyen uno de los mayores logros de la pintura mogol y una aportación de gran valor para la pintura en la India, en ellos el realismo llega a un grado que hasta entonces no había sido alcanzado y que se perderá poco después. Los animales que se representan aparecen "vivos", en su actitud más característica, perfectamente retratados.

Jahangir era un buen cetrero y es frecuente encontrar en las miniaturas las aves utilizadas para la práctica de la cetrería, como por ejemplo los famosos azores blancos. En

¹⁹.- Reproducida en BEACH, 1978, p.159, lámina nº 57.

general en cada una de las ilustraciones aparece solamente un animal, sobre un fondo plano o sobre un paisaje lévemente insinuado, siendo esta figura por sí sola la que capta toda la atención, muchas veces se realizan ricas y minuciosas decoraciones en los bordes de las ilustraciones, pero no en su interior.

Jahangir reunió varios libros en los que compilaba ilustraciones de diversos tipos, retratos de amigos, escenas de la corte, copias de imágenes europeas. Siempre llevaba pintores en sus viajes, a los que encargaba pintar los temas que le interesaban en el momento²⁰. Estos pintores cumplían una lenta labor de "fotógrafos" a las órdenes del emperador.

Este emperador también escribió un diario personal, llamado *Tuzuk*, en el que no tuvo demasiada constancia, en él también compiló ilustraciones. Las páginas que se conocen actualmente de este diario han sufrido grandes daños, por eso se trata de un manuscrito bastante desestimado.

Jahangir era un gran amante de la pintura, coleccionó obras occidentales que se difundieron en los talleres, por esta causa la influencia occidental es muy marcada en las miniaturas de su época. Se realizan paisajes en los que los horizontes tienen bellos efectos de luz que hasta entonces nunca se habían conseguido en la pintura mogol. También se reflejan otros aspectos del mundo occidental en elementos como edificios o piezas de mobiliario, y en tipos de figuras

²⁰. - A.A. V.A. - ~~The Arts of India~~, 1981, pp. 143-146.

concretos como por ejemplo pequeños ángeles flotando entre nubes.

Se copiaron directamente muchas imágenes, sobre todo religiosas y retratos. En el reinado anterior ya se había empezado a copiar la pintura europea pero ahora se da un paso más puesto que las claves de esta pintura son mucho mejor asimiladas por los pintores aunque, según alguna opinión²¹, toda esta influencia europea se debió más a una moda que a un verdadero interés.

En época de Shah Jahan, los talleres de miniatura siguen en funcionamiento, contando los artistas con el gran aporte recibido de los reinados anteriores y con una amplísima colección de manuscritos. Se calcula que hacia el año 1640, la biblioteca imperial, llamada *Kitab Khane*, contaba con unos veinticuatro mil volúmenes.

Este emperador no mostró el mismo interés que sus antecesores por los talleres de miniatura, pero no por ello deja de prestarles protección y de realizar encargos. En los talleres se continúan manteniendo los temas creados en épocas anteriores, manifestándose gradualmente una leve decadencia en cuanto al estilo y al tratamiento de los temas, que se evidencia de forma precisa en algunos de los retratos imperiales.

Shah Jahan fue bastante ortodoxo en los temas concernientes a la religión; aunque en algunas miniaturas aparecen elementos iconográficos cristianos éstos son mucho

²¹.- LEVEQUE, MENANT, 1970, p. 78.

menos frecuentes ahora de lo que lo habían sido durante el reinado de su padre.

Se siguen realizando ilustraciones con temas animalísticos de gran calidad, y se introducen nuevos temas como los de harenes; son también frecuentes las representaciones de audiencias, entre las que pueden diferenciarse diversos tipos, públicas, privadas o reales, estas miniaturas son documentos que ilustran de forma muy clara el complejo protocolo existente en la corte mogol.

Se ejecutan también muchos retratos, que van perdiendo parte del realismo conseguido anteriormente para hacerse más decorativos, con dibujos muy estilizados y con un amplio uso del dorado y los colores brillantes. La intensidad psicológica de la etapa anterior va perdiendo fuerza. Son, en general, pinturas más frías, de una elegancia extraordinaria y en las que la técnica es muy rica y muy refinada. Los retratos de tres cuartos desaparecen, dejando de realizarse estudios de movimiento, todos los retratos se realizan de perfil, la forma más tradicional, en la que se marca más la distancia entre el retratado y el espectador.

Los personajes se representan en su mayoría ricamente vestidos y portando elaboradas joyas, que son pintadas con todo detalle en las imágenes, las joyas de la época que actualmente se conservan nos permiten comprobar esta precisa fidelidad al detalle²².

²². - Hay dos publicaciones especialmente interesantes para estudiar los diferentes tipos de joyas usadas en la corte mogol: -Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art-, 1983 y el catálogo de WELCH, 1963.

Shah Jahan hizo que se abandonara la costumbre instituida por su padre de que los cortesanos portasen un retrato del emperador en miniatura en sus turbantes.

No obstante, el emperador, como había ocurrido con los precedentes, estaba muy interesado en mostrar su legitimidad sobre el imperio de Tamerlan. Como en las representaciones del pasado, se hace retratar rodeado de halos y veneración. Si alguna vez puso objeciones en cuanto a que los personajes de la corte fueran retratados, no ocurre así en lo que se refiere a su persona; existen multitud de retratos del emperador, aunque en todos se mantiene una voluntad de distanciamiento, tanto por la representación de perfil como por los elementos por los que se rodea.

Encargó la realización del Padshnama, la historia ilustrada de su reino, que actualmente se encuentra en el castillo de Windsor. En esta obra se muestra el estilo formalista y frío característico del momento, cada audiencia, batalla o procesión es mostrada como una gran compilación de retratos individuales, todos ellos pintados con gran delicadeza, creando composiciones llenas de magnificencia pero inanimadas. También es denominada Shah Jahan Nama²³, en esta obra aparecen muchos retratos del tipo de los mencionados.

Un tema importante que empieza a aparecer en la pintura es el del retrato femenino, que hasta entonces estaba prohibido. La aparición de este tema en la pintura mogol

²³. - Ver A.A.V.V. -The Arts of India-, pp. 149-150.

podría deberse a una influencia de la pintura hindú, en la que las mujeres aparecen con muchísima frecuencia, aunque en esta época no lo hacen específicamente en retratos; en algunos de estos retratos mogoles pueden apreciarse matices intimistas.

Los testimonios de algunos viajeros, entre los que figura Manucci, resaltan la imposibilidad absoluta de ver a las mujeres de los harenes en la corte mogol. Parece muy posible que la realización de casi todos estos retratos femeninos estuviera a cargo de mujeres pintoras, que también serían las encargadas de la representación de los interiores de los harenes y las fiestas que se daban entre las mujeres²⁴.

Especialmente al final de su reinado, se hicieron más comunes las representaciones de harenes y los temas intimistas, los encuentros entre amantes y las citas nocturnas a la luz de la luna. En todos estos temas de tipo intimista, que tuvieron una gran aceptación desde este momento y durante todo el siglo siguiente, podría también existir una influencia de la pintura hindú, en la que se dan con muchísima frecuencia, aunque con unas connotaciones religiosas que por supuesto en esta pintura mogol no existen.

Aurangzeb, iconoclasta activo, destruyó muchas obras de arte, desfiguró multitud de esculturas y cubrió pinturas murales con cal. No se interesó apenas por la miniatura ni por el resto de las artes, mantuvo el estudio real, pero

²⁴. - Esta idea se apunta en CHAITANYA, 1979, pp. 62-63.

prohibió todo tipo de representación animada excepto sus propios retratos, los de su familia y los de emires y cortesanos. Solo permitió que se realizaran trabajos de tipo decorativo.

Durante todo el siglo XVIII se siguen realizando miniaturas, pero en ellas no se encuentran temas nuevos que destacar. Siguen siendo frecuentes los retratos, en general sin aportaciones, a no ser en los elementos decorativos, y también las escenas de corte, especialmente las fiestas y cacerías, actividades a las que dedicaron la mayor parte de su tiempo los emperadores de este siglo.

En el siglo XIX, en Delhi continuó una escuela de pintura iniciada por Mir Chand²⁵, que se ocupó de la reproducción de temas precedentes, tanto mogoles como persas y algunas pinturas europeas; como rasgo peculiar, introduce personajes a la europea en el desarrollo de temas indios.

²⁵. - Pintor de origen indio, que trabajó durante el reinado de Shah Alem. Aunque no ocurrió con sus seguidores, él sí supo crear en su pintura un estilo personal.

LAS CORTES RAJPUT

Si para hablar de la temática de la pintura mogol es lógico hablar de los reinados de cada uno de los emperadores, como ya se ha visto, en el caso de la temática hindú es preferible enfocar este análisis por temas, puesto que son en general los mismos los que se tratan en las múltiples escuelas que practicaron el arte de la miniatura. Al hablar de la temática de la miniatura rajput nos estamos refiriendo los temas que se tratan tanto en las escuelas del Rajasthán como del Punjab; en cada uno de estos grupos de escuelas hubo algunos temas que se desarrollaron en determinadas cortes en mayor medida que otros, en general esto se debió a las tendencias específicas de los gobernantes.

Algunos de estos temas pertenecen al hinduismo, una gran parte de ellos se refieren al krishnaismo, que es una rama del hinduismo y, otros son temas de carácter más profano: los ragmalas, las grandes epopeyas de la literatura hindú, el Mahabharata y el Ramayana²⁶, y poemas de alabanza a las estaciones, como el *Vasanta Vilasa*, en ciertos casos en relación con temas religiosos²⁷.

²⁶. - Comparativamente, hay un número bastante mayor de obras dedicadas a los trabajos ilustrados del Ramayana que del Mahabharata, muchas de ellas se detallan en la bibliografía final, pero, para el estudio del Ramayana, es de especial interés la obra de POOPAYA-SMITH, LOSTY y BEVAN, 1989.

²⁷. - En DWIVEDI, 1980, se ofrecen magníficos ejemplos de la importancia que este tema ha tenido desde la antigüedad en las manifestaciones artísticas de la India.

Las producciones artísticas de cada una de las escuelas de miniatura dependen directamente de la personalidad del soberano y de la corte en que se producen; existieron muchas pequeñas cortes que poseían talleres de miniatura, aunque algunas de ellas subsistieron tan sólo durante unos pocos años. Esta es la causa de la diversidad de las escuelas y en muchos casos de la brevedad de su existencia.

Los temas que se representan con más asiduidad son los pertenecientes a la vida diaria, escenas íntimas, ceremonias religiosas o fiestas profanas y muchas alegorías, como por ejemplo de las diferentes estaciones del año, que marcan la vida en la India y que son representadas mostrando en ellas el gran amor de los hindúes hacia la naturaleza.

Entre estos temas profanos están los de las representaciones cortesanas y los retratos, ambos tomados de la pintura mogol.

La corte mogol, con todo su lujo y refinamiento alcanzado en pocos años, fue admirada por los gobernantes de los estados rajput, quienes, en la medida de sus posibilidades, trataron de imitarla en sus aspectos externos: las ropas, las joyas, los modales y el protocolo. También las audiencias y las fiestas celebradas en la corte mogol fueron reproducidas a una escala menor en las cortes rajput; los marajás se hicieron representar en la forma en que ellos mismos querían ser vistos.

Sin embargo, esta admiración y esta influencia se limitó a los aspectos superficiales, entre los que pueden incluirse

la asimilación de ciertos temas o técnicas de las miniaturas mogolas, pero, debido al fuerte sentido nacionalista de los estados y a la seguridad que tenían tanto sus gobernantes como sus habitantes de poseer la verdad en cuanto a pensamiento y religión se refiere, en estos puntos la influencia mogol no afectó a la cultura rajput, que se mantuvo absolutamente fiel a sus principios, reflejándolos en sus manifestaciones artísticas, tanto literarias como musicales o plásticas.

Hay una serie de temas, que aparecen con cierta frecuencia, en los que la influencia mogol se da en mayor grado; se trata, sobre todo, de retratos de príncipes o nobles que forman parte de las cortes y de los que se encuentran más ejemplos en los siglos XVIII y XIX. El retrato es totalmente ajeno a la tradición india, que tiene una predilección especial por las formas idealizadas, basadas en la iconografía religiosa²⁸. En la mayoría de los casos los personajes están representados de cuerpo entero, de perfil, unas veces acompañados de sirvientes y músicos y otras solos, la vestimenta también suele ser la misma que usaban los mogoles. Aunque este modelo está tomado directamente del mogol, en los retratos se incluyen algunos elementos nuevos como, por ejemplo, las sombrillas bajo las que se suelen representar estos príncipes, que en India son signo de señorío, o la *hugqa*, la pipa de agua que, en momentos de

²⁸. - En las cortes persas, de las que los mogoles tomaron otros muchos temas, hasta época muy tardía tampoco se pintaban retratos.

descanso, usaban para fumar tanto los hombres como las mujeres.

La influencia mogol aparece también en algunos fondos con paisajes en los que se utiliza la perspectiva, aunque en general en las miniaturas hindúes los fondos son completamente planos o con paisajes compuestos por grandes áreas de color en los que los elementos que se incluyen, árboles, pabellones, etc., llenan casi todo el espacio.

Ni a los príncipes y nobles que hacían los encargos ni a los pintores hindúes les interesaba la representación de acontecimientos históricos; temas que en la escuela mogol eran de especial importancia, como también lo fueron en otras escuelas de miniatura, por ejemplo en las turcas, en las que se pintaron con todo detalle multitud de escenas de batallas, de fortificaciones militares o de puertos con barcos preparados para la guerra.

Los pintores indios, a través de los siglos, creaban y recreaban sus temas tradicionales infinidad de veces; en algunas escuelas se ha seguido haciendo hasta el siglo XX. Coomaraswamy ha explicado perfectamente la razón de que ello ocurra:

"...No es raro que el observador moderno piense que estas artes, en las que se expresan los mismos motivos y se emplean los mismos símbolos durante períodos de miles de años, son monótonas, del mismo modo que se piensa que una civilización estática es inerte y el conocimiento inferior a la investigación. A este respecto el observador moderno, acostumbrado a la idea de la propiedad

intelectual, fascinado y confundido por el atractivo del genio, y a pesar del robotismo de su propio ambiente, habla de clichés y diseños "estereotipados" y ve en el artista una especie de esclavitud... Podemos dar una respuesta admirable a estos argumentos con estas palabras de Keyserling: 'Casi todo el Oriente recurre a citas cuando desea dar expresión a una experiencia personal directa, y eso no significa en su caso, como sería entre nosotros, ni impotencia ni falta de gusto: significa que el alma se reconoce una y otra vez en determinadas manifestaciones eternas, al igual que la naturaleza se renueva continuamente en formas idénticas, con originalidad sin merma'...así también el pueblo en quien diseños "idénticos" se han transmitido de generación en generación durante milenios, produce todavía cosas del mismo tipo que nunca son iguales²⁹".

²⁹. - COOMARASWAMY, ~~Sobre la doctrina tradicional en el Arte~~
pp. 35-36.

EL HINDUISMO

El término "hindú" se utilizó originalmente sólo para identificar a los nativos del subcontinente. Después pasó a definir la religión practicada por la mayor parte de la población de India, aunque por la amplitud de los contenidos que esta religión supone, aun hoy se discute sobre esta definición³⁰; incluso se plantea si realmente el hinduismo puede ser considerado como una religión, debido a la forma particular en que entiende la creencia en Dios, quien es a la vez la divinidad suprema y la esencia de la que todos los seres forman parte³¹; debido a su complejidad de conceptos el hinduismo cuenta con muchos movimientos sectarios, unos teísticos y otros no.

El hinduismo esta formado por una serie de conceptos religiosos considerados de carácter eterno; el nombre indio para designar el hinduismo es *sanâtanadharma*, ley eterna. No se distingue por ninguna fe particular, siendo una entidad universal la que rige el cosmos, entidad que puede ser adorada bajo incontables aspectos. Uno de sus grandes conceptos consiste en desplazar el propio ser para así conseguir la integración con el ser divino o *brahmán*, para llegar a este estado es necesario que el alma se reencarne sucesivas veces, (*samsara*), tantas como sean necesarias, hasta

³⁰.- Existen sistemas religiosos, como el Jainismo o el Sikhismo, que tienen en sus fundamentos grandes similitudes con el hinduismo, siendo considerados por algunos como parte de él.

³¹.- Tampoco tiene una iglesia organizada, ni guías reconocidos, ni participa en doctrinas -The Cambridge Encyclopedia of India-, 1989, p. 332.

llegar al estado de pureza absoluta, *karma*. Cada una de estas vidas supone unas obligaciones concretas que hay que respetar par conseguir una evolución, es el concepto de *dharma* o sentido del deber.

El hinduismo sucedió sin una definición demasiado precisa al antiguo brahmanismo, con la reafirmación del sistema de castas, hacia los siglos IV-V, apareciendo una nueva mitología que poco a poco reemplazó a la abstracta mitología de los Vedas y que hacia el siglo V ya estaba plenamente constituida e integrada en los textos, de los que los más antiguos parecen ser algunos de los *Purana*, en especial el *Padma-purana* y el *Markandeva-purana*, donde se elabora la doctrina devocional, *Bhakti*, que tendrá un gran desarrollo con el mito de Krishna.

Aunque el panteón hindú esta compuesto por una amplísima cantidad de divinidades³², y no se intenta en esta investigación hacer una recopilación de la mitología hindú, son tres los dioses principales:

-**BRAHMA**, es el Creador Universal, el primer miembro de la "suprema trinidad". Es el más abstracto de los dioses y nunca ha tenido un culto muy activo, es por ello el menos representado de los dioses hindúes. Generalmente se le interpreta con cuatro cabezas, de las que a veces sólo se ven tres por quedar una en la parte posterior³³ y con cuatro brazos; en ellos sostiene un rosario, un vaso y los cuatro

³². - Según la tradición son 33.333 los dioses que componen este panteón, aunque se trata de un número simbólico.

³³. - También porque, según una leyenda, Shiva cortó una de sus cabezas.

libros de los *vedas*. Como cabalgadura utiliza frecuentemente un ganso, a veces un cisne y en raras ocasiones un elefante; su color es el rojo.

Aunque el nombre de Brahma no aparece mencionado en los *Vedas*³⁴, sí aparece con frecuencia en el *Mahabharata*, el *Ramayana* y los *Purana*.

-**VISHNU**, es el "conservador", el que hace que el mundo evolucione entre las fases de creación y destrucción, representa la causa interna de la existencia.

En espera de cada nueva creación o despertar, Vishnu descansa sobre la serpiente *Ananda*, una serpiente de mil cabezas que flota sobre las aguas primordiales, imagen de eternidad. Brahma emite el pálpito creador a través de una flor de loto sobre la que se sienta y conecta por el tallo con el ombligo de Vishnu, sobre el que está posada.

Según el *Pancharatra*³⁵, lleva nueve emblemas simbólicos de los principios del universo: un pectoral que representa las almas, un mechón de pelo en el pecho que representa la materia, una maza, símbolo de la inteligencia, una concha marina, que simboliza los cinco elementos, un arco, que recuerda la fuerza de la ilusión, un cuchillo, destinado a cortar las ligaduras de la ignorancia, un *chakra* o disco solar para los pensamientos, flechas, que simbolizan los sentidos y una guirnalda, que representa la diversidad de los

³⁴.- Mejor habría que decir los nombres, puesto que se le designa con muchos diferentes, ver FREDERIC, 1987.

³⁵.- Culto que se desarrolla en el sur de India hacia el siglo X, basado en el *Vishnu-purana*, y que se centra en la veneración de Vishnu y de su Shakti.

elementos, de todos estos símbolos el chackra, la concha, la maza y la flor de loto son los más comúnmente representados en sus imágenes y que sostiene en sus cuatro brazos.

Su montura es el ave *Garuda*. Aunque se le han dado mil nombres y cualidades, el culto a Vishnu se desarrolló principalmente a partir de los textos que narraban las historias de sus avatares, los mayores son diez, pero en especial a partir del *Ramayana*, sobre la vida de Rama, y los diversos textos sobre Krishna. Su color simbólico, igual que el de Krishna, es el azul.

-**SHIVA**, representa los aspectos destructores de la divinidad, pero la suya es una destrucción necesaria para que exista una nueva creación, por ello las sectas shivaistas le consideran como el Creador. En este aspecto de potencia de creación se le representa como *lingam*, un falo erecto, que se sitúa en el *yoní*, representación de la vagina.

Otra imagen frecuente de Shiva es la de *Nataraja* o rey de la danza, en la que aparece bailando la danza de la creación y destrucción del mundo fenoménico, baila rodeado de un círculo de llamas, sobre la figura de un enano deforme, *Mulayaka*, que simboliza la ignorancia y las pasiones³⁶.

Los signos distintivos de Shiva, que porta en sus manos, son el tridente, la llama, un hacha mágica y las ondas del río Ganges, que sostuvo sobre su cabeza cuando el río bajó del cielo. También una piel de tigre que envuelve sus caderas

³⁶. - Para ver diferentes interpretaciones de esta imagen y la leyenda que explica su origen MITCHELL, 1982, p. 35.

o sobre la que se sienta, un antílope y un cuarto creciente de luna, que lleva sobre su cabalgadura, el toro **Nandi**, símbolo de las fuerzas terrestres y la procreación.

A menudo se le representa con un tercer ojo sobre la frente, símbolo del conocimiento perfecto, o con los cabellos recogidos en un moño, como el perfecto yogui.

Con su esposa **Parvati** tuvo varios hijos, Skanda, Kantikaya, etc., los más conocidos de ellos son dos, **Ganesha** y **Subrahmanya**, y es frecuente encontrar representaciones pictóricas, tanto murales como miniaturísticas, de toda la familia reunida. Este tema se da con mayor asiduidad en las escuelas del Punjab.

A Shiva también se le han dado múltiples nombres, y se le venera bajo un gran número de formas que tienen aspectos benevolentes o terribles.

Hay también un trío formado por las principales "energías" femeninas de estos dioses, *shakti*, a veces consideradas como sus parejas o esposas: **Sarasvati**, **Lakshmi** y **Parvati**, ellas, al igual que sus consortes, tienen múltiples aspectos y encarnaciones.

A partir de estas divinidades principales el conjunto de dioses se va haciendo más complejo; aunque todos ellos reciben veneración, su importancia varía, por diversas causas que tienen que ver con las distintas escuelas filosóficas o las tendencias populares, en función de la época y del lugar.

De éstos, los que han tenido mayor aceptación, y aparecen con mayor frecuencia en las representaciones

artísticas, y en concreto en las miniaturas, son los siguientes:

Surya.- Es la divinidad dedicada al sol. Habitualmente se representa con los cabellos claros y la piel cobriza, vestido como un guerrero de Irán, con los ojos rojos y dos brazos, o a veces cuatro. Atraviesa el cielo sobre un carro de una sola rueda, tirado por siete caballos o uno solo con siete cabezas, el carro lo conduce **Aruna**, el hijo de Garuda, al que generalmente se representa sin piernas³⁷.

Chandra.- La personificación de la luna, tiene esencia masculina. Las veintiocho constelaciones del hemisferio boreal se consideran sus esposas. Chandra también recorre el cielo en un carro, en este caso de dos o tres ruedas, tirado por un antílope o en ocasiones por diez caballos blancos, de los cuales uno es mitad caballo y mitad pájaro. Esta divinidad lunar se suele representar también sosteniendo un loto azul en cada mano y se le consagra la planta llamada Palasa.

Indra.- Antigua divinidad védica de la lluvia. Se asocia a la fuerza y el valor, siendo también jefe de las divinidades de la guerra. Representa la fuerza de la vida cósmica, que transmite a la tierra por medio de la lluvia, su fuerza está en la sustancia seminal de todos los seres.

³⁷. - En Konarak, Orissa, se conserva un magnífico templo de mediados del siglo XIII dedicado a Surya. A pesar de no encontrarse en muy buen estado de conservación, es un impresionante testimonio de la importancia que tuvo el culto al sol.

Reside en el monte Meru³⁸ y también en un carro volador tirado por un caballo. También tiene un animal soporte, el elefante **Airavata**. Aparece en muchas leyendas de los Purana y el Mahabharata y también a menudo en las historias de Krishna, enfrentándose con él.

Varuna.- Es la divinidad védica de la tormenta, de las aguas y los elementos, cumple la función de representar la ley Divina. Es el padre de Chandra, Lakshmi y otras muchas divinidades.

Se representa montado sobre una tortuga o sobre un cisne y como "señor de los misterios" aparece con cuatro cabezas, de las que una es Agni, su opuesto. Actualmente su culto ha perdido muchos devotos.

Vayu.- El dios de los vientos, la sustancia de la Palabra y el mensajero de los Deva. Un día, revolviéndose contra ellos, rompió una cima del monte Meru, y con la fuerza de su soplo la lanzó al océano, dando así origen a la isla de Ceylán (Sri Lanka). Es el padre de **Garuda**, la montura de Vishnu.

Se representa montado sobre un antílope o un gamo, sosteniendo un abanico, símbolo del aire, una flecha, que representa la rapidez, y un estandarte, símbolo del viento³⁹.

³⁸.- La montaña mítica que, según las leyendas brahmánicas y la cosmología hindú, es el eje del universo. Se sitúa en el Himalaya y tiene cinco cumbres principales. En ella residen Indra y los treinta y tres Deva, divinidades guerreras.

³⁹.- Los budistas consideran a **Vayu** protector contra ciertas calamidades como la pestilencia.

Agni.- Es el dios del fuego del sacrificio y el símbolo del culto brahmánico. Anuncia los deseos y los ruegos de los seres humanos a las otras divinidades.

Se representa como un hombre con tres cabezas barbadas, en una de sus manos sostiene un rosario y en otra un cuenco. Por sus tres cabezas puede aparecer de tres formas diferentes: en el cielo como el sol, en el aire como el rayo y en la tierra como el fuego. Como fuego protector de los hombres se le invoca muy especialmente en las ceremonias nupciales⁴⁰.

Su montura es un carnero. Dos de sus siete lenguas, Karali y Kali, se consideran como las formas de las diosas **Durga** y **Kali**.

Ganesha.- Es uno de los hijos de Shiva y Parvati, tiene la propiedad de hacer desaparecer los obstáculos y, debido a esta cualidad, se convirtió en la divinidad de los viajeros, de los mercaderes y muy especialmente de los estudiosos e intelectuales.

Según la leyenda Shiva, en un arranque injustificado de celos, le cortó la cabeza, dándose cuenta de su error Shiva prometió a Parvati devolver la vida a su hijo, dándole la cabeza del primer ser con el que se encontrara, éste fue un elefante, por ello se le representa con cuerpo de hombre, de pequeña estatura y bastante grueso, y cabeza de elefante.

Existen numerosas leyendas diferentes que explican porque tiene en una de sus cuatro manos uno de sus colmillos

⁴⁰. - El momento en que los novios dan vueltas alrededor del fuego sagrado es uno de los actos fundamentales en los matrimonios hindúes.

partidos, y en otras una bolsa y un pastel⁴¹. Su montura es una rata.

Yama.- Es el nombre del primer hombre mortal, es el rey de los antepasados, de los fantasmas y como controlador de los hombres, el juez supremo. También se le ha considerado hermano de **Manu**, quien dio el primer código de conducta a los hombres.

Se le representa de color rojo, como un hombre estropeado, que sostiene un lazo, un bastón, un hacha y un puñal.

Kama.- Es la personificación del amor carnal, del deseo cósmico, cuya acción determina las leyes del renacer. Aparece desde los textos más antiguos, a veces se le ha identificado con Agni, puesto que el deseo que provoca se asemeja a un fuego devorador.

Shiva redujo su cuerpo a cenizas porque le distrajo en una de sus meditaciones, por ello algunas veces se le califica de **Ananga**, sin cuerpo. Fue el que inspiró a Brahma para que no estuviera solo en el universo, desde este punto de vista supone el primer deseo, que conecta la no entidad con la entidad⁴².

A Kama se le invoca en las ceremonias matrimoniales, se le describe como un joven con un arco de caña de azúcar, que lanza flechas formadas de cinco flores. Su montura es un

⁴¹.- Una de ellas, muy ejemplificadora, alerta a los niños contra el abuso de dulces.

⁴².- Según una observación del Dr. Muir, la mitología griega asocia en la misma forma a Eros, el dios del amor, con la creación del universo. DOWSON, 1989, p. 146.

papagayo. Es el señor de los **Apsaras** o divinidades celestiales⁴³.

A estas divinidades acompañan un número inmenso de seres celestiales, genios, serpientes, monstruos, seres de la noche, fantasmas, almas errantes, ogros, etc.

Hasta el siglo XII el hinduismo se va extendiendo por todo el subcontinente indio y por el sudeste asiático, enriqueciéndose con las tradiciones y religiones locales; progresivamente se van olvidando muchas de las antiguas divinidades brahmánicas, mientras se añaden nuevas creencias y mitologías⁴⁴. Hay muchas tendencias y corrientes de pensamiento que ponen mayor énfasis en determinadas divinidades, como hay muchos textos que intentan demostrar el porqué de la superioridad de alguna de ellas, esto ocurre especialmente entre las corrientes Vishnuistas y Shivaistas; el *Bhagavata purana* describe la lucha entre estas dos tendencias.

También han existido muchos pensadores cuyo intento ha sido el conciliar las diferentes tendencias, por diversas vías, pero todas ellas manteniendo ciertos elementos, que están en la base del hinduismo, como son la creencia en las

⁴³.- A través de estos ejemplos concretos puede verse como el hinduismo hace que todo lo perteneciente a este mundo, los fenómenos naturales, los elementos, las cualidades humanas ("positivas" o "negativas") ... tenga aspectos estrechamente relacionados con la divinidad.

⁴⁴.- Es todo este conjunto de creencias antiguas o más nuevas, y de muy variadas procedencias el que se ha agrupado con el término genérico de hinduismo; esta palabra se creó en el siglo XIX y significa simplemente "religión de los hindús".

reencarnaciones, *samsara*, la retribución de los actos, *karma*, y la realidad ilusoria de las apariencias, *maya*.

A partir del siglo XII, con las invasiones musulmanas, empiezan a surgir contactos con las corrientes *sufi*, promovidos por una serie de pensadores de carácter sincrético, como Namadeva, Dadu Dayal o Nanak; es de este intento de fusionar ideas procedentes de distintas creencias de donde surgirá una nueva religión, la Sikh⁴⁵.

Debido a las sucesivas invasiones sufridas, en el norte de la India se produjo una caída de la influencia neobrahmánica, a la vez ésta fue la causa de que tanto los cultos autóctonos como las lenguas vernáculos conocieran un importante resurgir.

El sánscrito dejó de utilizarse mientras que se difundió mucho el uso del hindi, lengua a la que fueron traducidas las grandes epopeyas de la India antigua, así como otras muchas obras de literatura y poesía.

El movimiento *bhakti*, culto popular, iniciado por los vishnuistas, cobró especial impulso en el norte de la India durante los siglos XV y XVI. Varios poetas con profundas inquietudes religiosas como Vallabhacharta, Madhavacharya, Surdas, Mirabai, Tulsidas, Kabir y Rahim contribuyeron a ensalzar este movimiento que popularizaba la leyenda de Krishna entre las masas.

Esta divulgación cultural dio al krishnaismo, una rama del vishnuismo, un prodigioso impulso. El Bhagavad Purana y

⁴⁵. - Sobre esta religión tardía se trata con mayor amplitud en otro capítulo.

el Bhagavad Gita, obras dedicadas a la vida del dios Krishna, tuvieron un extraordinario éxito popular y fueron los inspiradores de gran parte de los temas de la miniatura rajput.

EL KRISHNAISMO

El Krishnaismo, al que se le dedica en este trabajo un espacio aparte debido a la importancia primordial que tiene como tema impulsor de las miniaturas indias de todas las escuelas, es un fenómeno de gran interés en la Historia de las Religiones, fue desde sus comienzos un culto que se extendió enormemente, llegándose incluso a calificar como el más difundido y el más universal del mundo⁴⁶.

El culto a Krishna tiene una gran amplitud de contenido, abarcando desde elevadas especulaciones teológicas a aspectos absolutamente populares, en él ocupa un lugar importante el tema del amor.

El origen del Krishnaismo se remonta al Siglo II antes de Cristo, época en que se adoraba a Krishna como dios tutelar de las diferentes tribus del pueblo de los Abhiras, que vivían a orillas del río Yamuna, en las proximidades de Mathura. Este era un pueblo prácticamente nómada formado por pastores que vivían de sus rebaños.

Durante los ocho siglos siguientes el culto a Krishna se extendió por gran parte de la India y terminó por ser incorporado al dogma brahmánico. El medio de difusión fue en un principio únicamente oral, la leyenda de Krishna no pasó a formar parte de la cultura escrita hasta que no penetró en la cultura brahmánica.

⁴⁶. - RAWSON, 1962, P. 121.

La base del culto a Krishna posiblemente tuvo lugar en las fiestas de primavera, en las que había música, cantos y danzas, y en las que la sexualidad tomaba parte activa. En la actualidad, el culto a Krishna tiene manifestaciones muy diversas, pero sigue aún muy ligado a la música y a la danza. Su fiesta anual se celebra a mediados de marzo.

La leyenda de Krishna que hoy se conoce es la que pasó a la literatura brahmánica, en ella Krishna es esencialmente un héroe popular que posee un enorme encanto para el pueblo ya que sabe hacer el bien, amar a sus fieles y vencer a sus enemigos. Alrededor de este héroe se ha ido formando una aureola de divinidad, con todos los matices de emoción del sentimiento indio.

El krishnaismo proclama el amor entre sus seguidores; siempre que se trate de una forma de amor verdadera cada persona puede elegir la que prefiera, desde el amor ideal hasta el más sensual.

Krishna era considerado como la reencarnación del dios Vishnu en la tierra y por esto la historia de su vida no podía ser interpretada como una simple fábula popular en la que lo primordial era el resalte del amor y de la sensualidad. Ha sido considerado como una alegoría, llena de profundidad, de las relaciones entre Dios y la humanidad.

La pasión y el amor sensual que son representados en diversas artes, entre ellas en la miniatura, son una forma de ilustrar lazos trascendentales para los cuales no se puede utilizar otro medio de expresión. En India esta forma de religión es llamada *bhakti*, culto popular o devoción. La

música y la danza, como se ha mencionado, eran y son prácticas frecuentes entre los seguidores del krishnaismo porque contribuyen a despertar una exaltación emotiva en los que las ejecutan.

En India Krishna es conocido de formas muy diversas debido a su polifacética personalidad. Para los devotos los problemas que puede suscitar la historia de Krishna en cuanto a historicidad o verosimilitud no tienen ninguna importancia. En las representaciones pictóricas y en los poemas se puede encontrar la expresión de los sentimientos de los fieles, muy diferente de los acercamientos intelectuales a este dios.

La primera referencia a Krishna se encuentra en el *Chhandogya Upanishad*, del siglo sexto antes de Cristo⁴⁷. Krishna aparece seguidamente en el Mahabharata, en uno de los últimos pasajes, llamado el Bhagavad Gita⁴⁸. En este libro Krishna se muestra como el cochero de Arjuna, a quien, ante el temor de éste a entrar en batalla, le recuerda que su deber, *dharma*, es pelear para defender a su familia y a sí mismo; lo hace utilizando una serie de argumentos que constituyen la temática metafísica del Bhagavad Gita.

Este texto es fundamental en la religión india. Significa "la canción divina", y deriva de los Upanishads. Señala el verdadero camino en la vida, la renunciación, la relación entre Dios y el mundo.

⁴⁷.- RANDHAWA, M.S. y D.S., 1980, p. 3.

⁴⁸.- Formado por los cantos XXV al XLII del libro sexto del Mahabharata; consta de setecientas estrofas, la mayor parte de dos versos y algunas de cuatro, seis u ocho, el conjunto está dividido en ocho capítulos. Se excinde con título propio: Bhagavad Gita.

Algunos orientalistas, como Anquetil du Perron, consideran que ésta sería una obra independiente, quizá más tardía, y que fue incorporada al Mahabharata. Por su alto contenido filosófico, esta obra ha sido especialmente alabada⁴⁹ y ha ejercido su influencia en muchos países fuera de la India.

Este dios es visto de formas muy diferentes por la amplitud de sus seguidores, algunos destacan de él el aspecto de un niño que vive en su medio natural, otros destacan la parte de su juventud en la que se convierte en un agitado amante, que es cuidado y perseguido por todas las pastoras, a las que deleita con su música y sus travesuras.

Como se ha dicho, Krishna es una de las encarnaciones de Vishnu. Mediante estas encarnaciones, que tienen variadas formas, Vishnu desciende a la tierra en los años prósperos, aunque una de estas formas permanece siempre en el cielo.

Las formas que descienden a la tierra son llamadas avatares; desde el Siglo XI se conocen diez de estos avatares, las *dashvaratas*, que han sido también objeto de devoción.

Algunos de estos avatares, como los seis primeros, no poseen una historia completa, sino que fueron tomados para fines específicos, y por ello sólo se conocen episodios aislados; son encarnaciones parciales, que son denominadas *amshavaratas*, mientras que Krishna, al igual que su hermano Balarama, es una encarnación completa, una *purna avatara*.

⁴⁹.- En MAHADEVAN, 1991, se recogen los interesantes comentarios, las alabanzas, de un variado grupo de personalidades de diversos ámbitos sobre esta obra.

Estas dos encarnaciones son diferentes al resto no sólo porque se conozcan de forma completa sino porque estos dos dioses llevan en la tierra una vida completamente humana.

Krishna es objeto de tanta devoción por su semejanza con el resto de los humanos pero, a la vez, es un ser perfecto en todos los aspectos de su vida, como hijo, como hermano, como marido y como rey.

Cuando Krishna es adorado en su aspecto humano la veneración se establece en la forma saguna o forma con atributos. La suprema Persona, nirguna, es carente de atributos y por lo tanto indescriptible.

La gran importancia que tuvo el culto a Krishna hace que gran parte de los episodios de su vida sean ilustrados en gran cantidad de manuscritos, constituyendo uno de los temas fundamentales de la pintura rajput, que inspiró a todas las escuelas de miniatura. Los libros más difundidos fueron el *Srimad Bhagavata Purana*, el *Harivansa* y el *Vishnu Purana*, en ellos se relata e ilustra la vida de Krishna desde su nacimiento, extendiéndose mucho en los pasajes de su niñez y juventud, pero hay otras muchas obras que os ofrecen visiones de la vida de Krishna: el *Sur Sagar*, el *Bhramargita* y el *Rasikapriya* de Kesavadasa y el *Balagopalastuti*; la danza con las gopis, las pastoras, se narra de forma muy amena en el *Dasam Skandha*⁵⁰. Por la especial incidencia que ha tenido en el tema de la miniatura, del *Gita govinda* de Jayadeva, que

⁵⁰.- Han existido tantos poetas y teólogos que han dedicado trabajos a este tema, y que han sido ilustrados, que no es posible aquí mencionarlos todos. Es interesante como obra de referencia el catálogo "Krishna....", 1982.

narra los amores de Krishna y Radha, se hablará con más detalle al final de este capítulo.

Seguidamente se expondrán los pasajes más importantes y que aparecen con más asiduidad en las pinturas; la descripción de estos temas sirve así mismo para conocer la historia de la vida de Krishna⁵¹.

- **El Nacimiento de Krishna.**- Devaki y Vasudeva tuvieron un hijo; éste no era un niño normal sino una forma encarnada de Vishnu, con la gema Kaustubha colgada de su cuello. El recién nacido contó a sus padres sus nacimientos anteriores y la tarea que había venido a realizar en la tierra, aquellos poco después olvidaron este acontecimiento.

- **El cambio de los recién nacidos.**- Krishna, para protegerse del rey Kansa que le persigue para matarlo, ya que le han anunciado que cuando éste venga al mundo le matará para acabar con su tiranía, nada mas nacer pidió a Vasudeva que le llevara a Gokula a través del río Yamuna y que trajera en su lugar a la hija de Yasoda, la esposa de Nanda, que había nacido exactamente al mismo tiempo que él.

- **Kansa intenta matar a la hija de Yashoda** (la madre adoptiva de Krishna).- Kansa, hermano de Yashoda, penetró en los dominios de Vasudeva con intención de matar a su hijo recién nacido, pero el cambio de los bebés ya se había realizado,

⁵¹. - Para ampliar información sobre la iconografía de Krishna ver BENERJEE, 1978 y 1981; LOSTY, 1980 y SPINK, 1972.

tomó a la niña y la lanzó contra la pared, pensando que así moriría de inmediato, pero la niña se alzó por los aires y se convirtió en una figura gigante de ocho brazos, que era precisamente la de la diosa que anteriormente había comunicado a Kansa que moriría a manos de un niño nacido en esos momentos.

Kansa, temeroso de que este anuncio llegara a cumplirse, ordenó que todos los niños recién nacidos de la ciudad fueran asesinados, especialmente aquellos que presentaran señales inusuales⁵². Pero el pequeño Krishna ya estaba seguro fuera de la ciudad.

- Celebraciones en honor del nacimiento de Krishna.- Mientras todos estos sucesos ocurren en Mathura, lejos de la ciudad están teniendo lugar grandes celebraciones, en el asentamiento selvático de Vraja. Nanda y Yashoda, padres felices, celebran el nacimiento de su hijo.

- La malvada Putana intenta quitarle la vida a Krishna.- Putana es una diablesa que intentó ayudar a Kansa a eliminar al que estaba anunciado que acabaría con su vida. Se transformó en una hermosa joven, encontrando de este modo todas las puertas abiertas. Llegó a casa de Yashoda y tomó al pequeño Krishna para darle de mamar, habiendo previamente cubierto su pecho con el veneno más eficaz. El recién nacido

⁵². - Es inevitable pensar en la similitud de esta historia de Krishna y Kansa y la de Jesucristo y Herodes. Existen otros muchos ejemplos de historias muy parecidas entre el hinduismo y el cristianismo.

se había dado cuenta de sus intenciones y, apretando con su mano, le chupó muy fuerte el pecho hasta conseguir quitarle la vida, sin verse afectado por el veneno. Después los vaqueros y vaqueras vecinos tomaron el cuerpo de Putana, lo cortaron en pedazos y lo quemaron.

- **La liberación de Putana.**- Mientras el cuerpo de Putana estaba ardiendo de él se desprendía una extraña fragancia, como una mezcla de sándalo y agara. Lo que estaba ocurriendo era una manifestación de que Putana había sido purificada por el designio divino y todos sus pecados habían sido absueltos.

- **El episodio del demonio en el carro.**- Cuando Krishna tenía menos de un mes se encontraba en una ocasión durmiendo debajo de un carro, el niño lo volcó, pues sabía que un demonio había entrado en él. Esta es una de las primeras demostraciones de la gran fuerza que Krishna posee y que demostrará en múltiples ocasiones.

Hay otros muchos episodios, semejantes a éste, en los cuales diversos demonios intentan quitar la vida al pequeño Krishna, pero de todos ellos termina siempre saliendo vencedor.

- **Nanda hace ritos de purificación.**- Por miedo a Kansa, Nanda ordenó que se realizaran ritos de purificación para proteger a sus dos hijos y que a estos se les pusiera nombre, a uno le

llamó Balarama⁵³ y al otro Krishna, el primero tenía la piel clara mientras que el segundo la tenía oscura.

A Krishna se le representa con la piel oscura para recordar su origen drávida, de la India del sur, zona en la que la mayoría de los habitantes tienen ese color de piel, mientras que en el norte es en general más claro. Muchas veces en lugar de un color natural de piel oscura se le representa con color azul, distinguiéndose así más fácilmente al Dios del resto de los personajes; el motivo para representarlo con este color es el mismo, una alusión a su piel oscura a causa de su origen drávida, éste es también el color de Vishnu.

- **Yashoda tiene una visión del universo.**- En una ocasión Yashoda escuchó decir a los compañeros de juegos de Krishna que éste había comido tierra, ella le reprendió por haberlo hecho y le preguntó si era cierto, el niño lo negó, entonces Yashoda le hizo abrir la boca para comprobar si decía la verdad y cuando miró dentro de la boca de Krishna pudo contemplar por un momento el universo, pero poco tiempo después perdió la memoria de lo que había contemplado.

- **El ladrón de mantequilla.**- Yashoda estaba un día preparando mantequilla y Krishna, que era un gran aficionado a este alimento, quiso probarla, pero ella no le dejó. En un momento en que Yashoda se ausentó el pequeño aprovechó para romper el

⁵³. - La séptima reencarnación de Vishnu, es el protagonista del poema épico Ramayana.

recipiente de la mantequilla, comiéndosela con sus compañeros.

- **La vida en el bosque.**- Krishna y su hermano Balarama fueron creciendo y se hicieron cuidadores de vacas, pasando todo el día en el bosque donde se entretenían en diversos juegos. Al caer la tarde regresaban a la aldea, llevando con ellos su alegría.

Los episodios de Krishna en el bosque han sido de los más representados en las miniaturas, cambiando el estilo y los tipos de paisaje según las escuelas.

- **Krishna se traga las llamas del bosque.**- Mientras los vaqueros estaban entretenidos con sus juegos, las vacas que tenían a su cuidado se perdieron, entonces Krishna subió a un árbol y llamó a cada una de ellas por su nombre. En ese momento un gran incendio se desató por todo el bosque y las gopis, las pastoras, recurrieron a Krishna para que las salvara a ellas y a sus animales. El les dijo que cerraran los ojos y cogiendo el fuego con sus manos se lo fue tragando poco a poco; cuando las gopis abrieron los ojos el incendio había desaparecido.

- **Krishna roba las ropas de las gopis.**- Cuando las gopis estaban bañándose en el río Yamuna, Krishna les robó las ropas y los adornos, trepando con ellos a un árbol. Cuando las pastoras quisieron salir del agua se dieron cuenta de que todas sus ropas habían desaparecido; entonces, Krishna les

dijo que si querían recuperarlas deberían ir andando hasta el lugar en que él se encontraba. Las gopis decidieron hacerlo y salieron del agua cubriéndose con las manos, pero Krishna quiso continuar el juego y les dijo que para conseguir que les devolviera sus vestidos tenían que hacer un saludo a los dioses con las dos manos juntas frente a la cabeza. Así lo hicieron y Krishna complacido les devolvió sus ropas.

- Krishna convence a los vaqueros para que veneren el monte Govardhana, lo cual crea conflictos con Indra⁵⁴.- En los días en que comenzaban los preparativos de las fiestas para adorar a Indra, dios de la lluvia, Krishna le dijo a su padre, Nanda, que ellos no eran cultivadores de la tierra y que por lo tanto no tenían que adorar al dios de la lluvia, ellos eran cuidadores de ganado que vivían en el bosque y por tanto el ganado y las montañas deberían ser sus dioses. En el cercano monte de Govardhana deberían rezarse las oraciones y a este lugar deberían llevarse todos los presentes.

Ante este cambio, para inspirar más confianza entre las gentes de la aldea, Krishna tomó otra forma y les dijo "yo soy la montaña", y sentándose en la cumbre del monte fue comiéndose todos los alimentos que le ofrendaban. Al mismo tiempo subía por la colina con los vaqueros para adorarse a sí mismo⁵⁵.

⁵⁴. - Uno de los principales dioses del panteón Brahmánico, representa la fuente de la vida cósmica, que transmite a la tierra por medio de la lluvia.

⁵⁵. - La multiplicación del Dios en varias imágenes de sí mismo, para poder realizar varias funciones a la vez, es un recurso muy representado en las miniaturas para diferentes

Mientras tanto Indra, enfadado al darse cuenta de que su culto se había parado, dirigió una gran cantidad de nubes sobre la región, acompañadas de copiosa lluvia y de un fuerte viento que destrozaba todo cuanto encontraba a su paso. Entonces los pastores, atemorizados, pidieron ayuda a Krishna.

- **Krishna levanta el monte Govardhana.**- Krishna escuchó las peticiones que le estaban haciendo y con una sola de sus manos levantó la montaña, que sostuvo con su dedo meñique, todos se colocaron debajo de ella y así quedaron protegidos de la tormenta.

Durante siete días y siete noches la tormenta no paró, pero no consiguió destruir nada más porque todo estaba protegido por Krishna. Indra entonces se sintió vencido y bajó de los cielos en su elefante, ofreciendo a Krishna su veneración. Ambos se abrazaron y Krishna llevó a Vraja⁵⁶ a los habitantes de la aldea.

- **El baile Rasa.**- Krishna, después de un baño en el río, empezó a bailar con las gopis. Como cada una de ellas intentaba permanecer lo más cerca posible de él, el círculo de la danza no se podía construir. Entonces Krishna tomó tantas formas como gopis había, cogiendo a cada una de ellas de la mano, de esta manera pudo comenzar el baile, en el que cada una de las gopis pensaba que Krishna estaba bailando con

escenas.

⁵⁶. - Distrito de pastores entre Agra y Mathura.

ella. El dios, además, bailaba en el centro de este círculo formado por las gopis y su imagen multiplicada. Después de varias horas terminó el baile y todas las gopis regresaron a sus casas, exhaustas pero llenas de gozo.

- Naranda explica a Kansa los incidentes relacionados con el nacimiento de Krishna.- Un sabio llamado Naranda desveló un día a Kansa la estratagema del cambio de los recién nacidos urdida por Vasudeba. Kansa al oír esta confesión se enfadó muchísimo y tomó su espada dispuesto a matar a Vasudeba, pero después decidió encerrarlo junto a su esposa Devaki en una mazmorra de su palacio.

- Krishna mata a Kansa.- El Dios por fin encontró la ocasión para matar al tirano Kansa. Ocurrió en una pelea en la que Krishna no le dejó tiempo ni siquiera para sacar su espada; arrojándosele encima le tiró al suelo y le arrastró cogido por el cabello. La muerte de Kansa produjo una gran confusión por todas partes, pero también una gran alegría puesto que los habitantes de la región al fin se vieron libres del tirano.

Krishna, con el beneplácito de todos, puso a su abuelo materno en el trono de Mathura y regresó a Vraja donde continuó su vida como pastor de vacas.

- Krishna y Balarama reciben educación de Sandipani.- Vasudeva encargó al anciano Sandipani que se ocupara de la educación de sus dos hijos, y éste les enseñó todo cuanto

sabía. Aprendieron los Vedas, los Upanishads, fonética, gramática, astronomía, etimología, lógica, etc.. En sesenta y cuatro días dominaban los sesenta y cuatro artes y oficios.

En agradecimiento a Sandipani por sus enseñanzas Krishna y Balarama devolvieron al anciano a su hijo, que había muerto algún tiempo antes, consiguiendo que se sintiera lleno de felicidad.

- Los preparativos de la boda de Rukmini con Shishupala⁵⁷.-

Rukmini era una joven adorable, hija del rey Bhishmaka de Kundinapura, que iba a ser casada, por expreso deseo de su hermano, con Shishupala, el poderoso rey de los Chedis.

Rukmini no quería que este matrimonio se llevara a cabo, pues su corazón pertenecía a Krishna. Le escribió una carta pidiéndole ayuda y éste accedió a concedérsela. Mientras se estaban realizando los preparativos de la boda, llegaron Krishna y Balarama.

- El rapto de Rukmini.- Mientras la joven oraba en el templo poco antes de la boda, llegó Krishna y se la llevó en su carro. Un gran ejército salió en su persecución pero Balarama le detuvo, tan sólo el hermano de Rukmini consiguió llegar hasta el lugar donde se encontraba Krishna. Se enfrentaron en una lucha desigual y, cuando Krishna se disponía a matar a su contrincante, Rukmini le pidió que no lo hiciera. Krishna accedió a esta petición y le dejó marchar, pero no

⁵⁷. - Los episodios de la boda de Rukmini son de los más conocidos del Bhagavata Purana.

sin antes haberle desfigurado el rostro para que recordara ese día.

- **La boda de Krishna y Rukmini.**- Para salvarla de la boda no deseada, Krishna se casó con Rukmini. Los desposorios se hicieron en Dvarka en medio de un gran regocijo.

- **Narada visita a Krishna, en Dvarka, y se asombra de sus poderes.**- El sabio Narada fue a visitar a Krishna porque tenía interés en conocer cómo era su vida doméstica en Dvarka. El sabio quedó enormemente sorprendido al comprobar que Krishna realizaba múltiples actividades a la vez, manteniendo su presencia en diferentes lugares y circunstancias; le pudo ver simultáneamente con cada una de sus esposas, cuidando de sus hijos, adorando a los dioses, atendiendo a los caballos y a los elefantes, planeando guerras, etc.

- **Sudama visita a Krishna en Dvarka.**- Sudama era un compañero de juegos de la niñez, que en una ocasión fue a visitar a Krishna al lugar al que se había trasladado. Sudama era un brahmán que llevaba una vida austera y llena de privaciones; estaba casado y sus recursos apenas le alcanzaban para mantener a su familia, vivían en la miseria en una pequeña cabaña. Ante esta situación decidió visitar a Krishna para ver si podía ayudarle, y fue en su busca con varios puñados de arroz frito envueltos en un trapo que le llevaba como regalo.

Al ver llegar a su amigo de la infancia Krishna salió a recibirlo. Durante su estancia en Dvarka le proporcionó todas las comodidades, hasta el punto de que Sudama no se atrevió a mencionar el motivo de su visita. Cuando regresaba a su casa pensaba que, aunque no hubiera conseguido su objetivo, sólo por haber visto a su amigo había merecido la pena realizar el viaje. Recibió una enorme sorpresa al llegar a su casa y comprobar que en el lugar de su humilde cabaña había ahora un enorme palacio rodeado de hermosos jardines.

Lo que ocurrió fue que Krishna, sin que su amigo hiciera ninguna alusión a su problema, había comprendido las necesidades por las que estaba pasando Sudama y le había ayudado.

- Rivalidad entre los Kauravas y los Pandavas⁵⁸.- Durante su gobierno en Dvarka Krishna protegió a los Pandavas, los cinco héroes del Mahabharata, que mantenían una cruda rivalidad con la familia de los Kauravas, sus primos. La madre de los tres Pandavas mayores, llamados Yudhishtira, Bhima y Arjuna, era Kunti, hermana de Vasudeva y, por lo tanto, tía de Krishna.

Después de haber mandado muchos mensajeros con sus llamamientos, sin resultado, Krishna consiguió contactar con los hermanos Pandava. Habiendo muerto su padre, el gran reino que poseyó había caído en manos de su tío, Dhritarashtra, el rey ciego, aunque el poder estaba realmente en manos de su hijo Duryodhana.

⁵⁸. - En estos pasajes empieza la intervención de Krishna en el Mahabharata.

Los Pandava habían reclamado sus derechos sobre este trono pero no habían sido escuchados. Duryodhana, celoso de los hermanos porque desde niños siempre le habían aventajado en todas las cosas, especialmente Arjuna, ideó muchísimos planes para quitarles la vida, pero ninguno de ellos tuvo el éxito esperado. Como eran muy queridos en este reino, los Pandava pudieron viajar por él y esconderse, contando con el apoyo de sus habitantes.

- Arjuna gana la mano de Draupadi.- Durante uno de sus viajes los Pandava llegaron a la corte del rey Drupada, donde, en una difícil competición, Arjuna ganó la mano de la hija del rey. Disparó cinco flechas al ojo de un pez situado en una diana, que se movía por encima de él, mientras miraba su reflejo en una vasija llena de agua.

Aunque ganó por méritos propios la mano de la princesa, el resto de los príncipes que participaron en la competición intentaron quitársela.

Mientras estaba defendiéndola valientemente, Krishna, que estaba presenciando lo que ocurría, pudo ver el valor que mostraba, reconociendo en ello que se trataba de uno de los hijos de Kunti. Entonces intervino diciendo al resto de los príncipes que Arjuna había ganado limpiamente, de modo que desistieran de su idea de arrebatársela a la princesa, y los príncipes así lo hicieron. Después, Krishna fue al campamento de los Pandavas.

- **Krishna se convierte en aliado de los Pandavas y casa a su hermana con Arjuna.**- Una vez que consiguió encontrar a sus primos Krishna se alió con ellos. Con el que mantenía una relación más estrecha era con Arjuna, a quien entregó en matrimonio a su hermana Subhadra, estrechando así aun más su amistad.

- **Los Pandavas trasladan su capital a Indraprastha⁵⁹.**- El viejo Dhritarashtra, debido a los ruegos de Vidura, accedió a reconciliarse con los Pandavas y les confió una parte de su territorio.

Yudhishtira eligió Indraprastha como asentamiento, y en este lugar construyeron un palacio. A la coronación estaba invitado Krishna, que se encontró con su enemigo Jarasandha. Este tenía a muchos reyes en cautividad y Krishna tenía la intención de liberarlos, pero los Yadavas no querían iniciar una guerra con él pues sabían que les iba a resultar muy cara, entonces Krishna retó a Jarasandha a mantener un combate únicamente entre los dos.

- **Preparaciones para el Rajasuya, la consagración real.**- Yudhishtira anunció su intención de celebrar el más noble de los sacrificios, el Rajasuya, que iba a ser presidido por Krishna. La realización de este sacrificio iba a extender la fama de los Pandava por el mundo, entonces decidieron enviar

⁵⁹. - El asentamiento más antiguo de Delhi, situado en la zona donde hoy se sitúa el Purana Qila.

a los más jóvenes de los hermanos a la conquista de los cuatro puntos cardinales.

Krishna, Bhima y Arjuna partieron hacia la capital de Magadha, territorio de Jarasandha. A su llegada Bhima entró en batalla con Jarasandha y Krishna le dijo como podía vencerle, al final lo consiguió, después de una difícil pelea que duró más de veintisiete días.

- **Los preparativos para la Gran Guerra; la mediación de Krishna.**- El dios vio con claridad que Duryodhana estaba muy celoso por la decisión de su padre y que haría todo lo posible para no devolverles sus derechos a los Pandavas.

Conociendo la situación que se avecinaba pidió que se hicieran los preparativos para la guerra, pero que antes se enviaran mensajeros pidiendo la paz, para ver si la batalla podía evitarse; incluso él mismo llegó a ir como emisario de paz, pero las decisiones estaban ya tomadas. La guerra fratricida del Mahabharata estaba a punto de empezar.

- **La Gran Guerra. El Bhagavdgita: Krishna como auriga de Arjuna.**- Durante el primer día los ejércitos se asentaron uno frente a otro, el ambiente estaba lleno de ansiedad y podían oírse los sonidos de cuernos y trompetas.

En el lado de los Pandava estaba Arjuna con Krishna como auriga. Cuando Arjuna miró a sus compañeros preparándose para la batalla en la que quizá encontrarán la muerte se llenó de compasión por ellos, y lo mismo le ocurrió cuando miró a sus contrincantes. No se sentía en absoluto ansioso de pelear, su

mente estaba llena de dudas en cuanto a si debía o no participar en la batalla.

- **El discurso de Krishna a Arjuna.**- Fue en este momento cuando Krishna habló con Arjuna en el campo de batalla; este pasaje se conoce como el **Bhagavadgita**.

Krishna le habló de la naturaleza de la acción y la inactividad, del propósito y el significado de la vida, de los aspectos eternos y los aspectos transitorios del ser, de la relación del ser humano con dios y del camino de la salvación. También se refirió a los caminos de acercamiento a dios, a la meditación y la contemplación, y al camino de la devoción hacia dios, que no era remoto y despreocupado sino personal y accesible.

Después Krishna se mostró a Arjuna en su forma universal, como Vishvarupa, el Espíritu Supremo. Se le mostró como el universo y también como el tiempo, una visión terrorífica, la poderosa causa que produce la destrucción del mundo.

Entonces Arjuna tomó su decisión, cogió su arco y se dispuso para el comienzo de la batalla.

- **La guerra y la muerte de Krishna.**- La guerra que se mantuvo fue larga y cruel. Mientras se estaba desarrollando los dioses pidieron a Krishna que volviera al cielo con ellos. Pero antes de hacerlo intervino en la exterminación total de los Yadavas.

Después de ganada la batalla Krishna se dirigió al bosque, donde vio a Rama, vio como una larga serpiente salía de su boca y se dirigía hacia el océano. Inmediatamente se dio cuenta de que la serpiente era una encarnación de Vishnu.

Krishna se sentó a descansar bajo un árbol, poniendo sus pies en alto, y se quedó absorto en sus pensamientos. En las proximidades había un cazador, que viendo de lejos los pies de Krishna y debido al resplandor de la luz que había en este momento, los confundió con un venado.

Disparando su arco contra ellos, la flecha fue a alojarse en la planta del pie de Krishna. Cuando el cazador se dio cuenta de lo que había hecho se acercó y quiso pedir perdón al dios, pero éste le dijo serenamente que no tuviera ningún temor, que de aquella forma le había ayudado a marchar a los cielos. Entonces Krishna abandonó su cuerpo mortal. El día que Krishna dejó la tierra el océano sumergió la ciudad de Dvarka, comenzando así un nuevo ciclo.

En un libro publicado en España a principios de siglo se habla de la miniatura india en los siguientes términos: "Los indios eran muy aficionados a las miniaturas. Son escasos los asuntos de la antigua simbología reproducidos hoy conforme a las antiguas tradiciones; pero, en cambio, en los asuntos de la vida real y especialmente en las escenas idílicas se manifiesta el cuidado y la gracia características de la pintura india⁶⁰." Cuando habla de "escenas idílicas", es muy

⁶⁰. - BLANCO, José. -Manual de Arte Decorativo- Barcelona 1916 p. 285.

probable que el autor se esté refiriendo a las representaciones de los amores de Krishna y Radha, por tanto, se trata de un tema de importancia fundamental en el krishnaismo, que comporta una antigua simbología, que se desarrollo en mayor medida a partir del S. XV con el **Gita Govinda**; drama lírico con anotaciones musicales, escrito por Jayadeva hacia el año 1200.

El Gita Govinda, es una importante obra dedicada a la vida de Krishna, en la que se narran los amores entre Krishna y Radha, una de las pastoras, que viven felices en el bosque con la admiración y el apoyo del resto de las gopis. Las emociones cambiantes de los amantes se muestran en una gran variedad de composiciones; a veces, elegantes y tranquilos paisajes envuelven a los amantes, mientras que en otras, fondos de colores intensos realzan la composición⁶¹.

Radha era la hermana de la madre de Krishna. Cuando éste crece se enamora de ella, que estaba ya casada, y se convierte en su amante. En un famoso episodio, el marido sospecha y la sigue al bosque, donde ella va a encontrarse con Krishna. Como éste es omnisciente se convierte en una estatua de la diosa Kali, para evitar ser descubiertos; lo único que ve el marido es a Radha en éxtasis frente a la imagen de Kali, de la que él es ferviente devoto.

Este aspecto amoroso del Dios ha sido siempre uno de los que más éxito ha tenido entre los seguidores de Krishna, debido a su carácter romántico y muy próximo a los

⁶¹. - En BACH, 1985, se publican muchísimas obras referentes a los amores de Krishna y Radha, que abarcan desde los aspectos más idílicos a los manifiestamente eróticos.

sentimientos humanos, con el paso del tiempo, el tema del amor divino se convirtió en el principal. Gracias a esta aceptación ha sido utilizado en multitud de ocasiones como tema principal para las pinturas, en prácticamente todas las escuelas de miniatura rajput⁶².

Según Aryan, el simbolismo del amor divino entre Radha y Krishna parece ser algo que oculta las predilecciones personales de los príncipes feudales, cuya vida en sus reinos se veía animada por las ceremonias sensuales, en las que intentaban seguir el ejemplo del Dios en los hermosos jardines de sus palacios, con las reinas desempeñando el papel de Radha y las concubinas como las gopis, en un Krishnalila imaginario⁶³.

⁶². - Como obra representativa de uno de los manuscritos ilustrados más antiguos dedicados a este tema, de la escuela de Mewar, ver VATSYAYAN, 1987; y para una obra más avanzada, de la escuela de Kangra ver RANDHAWA, 1963.

⁶³. - ARYAN, 1991 p. 48.

LOS RAGMALAS

Los ragmalas forman un grupo temático absolutamente original y complejo dentro de la miniatura india; se trata de pinturas inspiradas por el estado de ánimo que produce una melodía determinada, que a su vez ha inspirado un poema. Se trata de un fenómeno artístico que está completamente arraigado dentro de la cultura india, y no tiene ningún equivalente en la pintura Occidental.

La música india tiene una gran complejidad, en ella, los modos son la base de la estructura musical, a partir de estos modos se elaboran, muchas veces de forma improvisada, los fragmentos musicales. A estos modos se les asocia con un carácter masculino, denominándose entonces **ragas**, o, si es femenino, son **raginis**. Los poetas se inspiran en estos modos para elaborar sus composiciones, los ragmalas o "guirnalda de ragas", y los pintores definen los colores, los personajes y los ambientes propios de cada raga. Así, una misma emoción artística, se exalta a través de la música, la poesía y la pintura, dando lugar a obras originales de gran complejidad.

Matanga, en el siglo IX, fue el primer escritor que se refirió a los raga en un sentido técnico. Esta es su definición: "Raga es un tipo de composición sonora, consistente en movimientos melódicos, que tiene el efecto de colorear los corazones de los hombres⁶⁴".

⁶⁴.- JAIRAZBHOY, "What is Raga", Art and Letters, vol. XXXIV, 2, p. 27.

Los indios, desde tiempos muy antiguos, han valorado mucho el efecto de la música, en sánscrito *sangita*, sobre los seres humanos; los músicos siempre han estado presentes en los acontecimientos de la vida india, tanto en las ceremonias principescas como en los más sencillos festivos. La música se considera de procedencia divina, capaz de evocar ciertos estados mentales y anímicos, *rasa*, tanto en el músico como en quien la escucha. Este concepto de *rasa* tiene un papel similar en la danza, el teatro y la poesía.

El origen de la música india se pierde en las leyendas; y la música esta con muchísima frecuencia presente en la mitología⁶⁵. A Sarasvati, diosa del conocimiento, se la representa con una *vina* en la mano, ella y su esposo Brahma tienen un cantor mitológico, *Narada*⁶⁶.

El libro más antiguo sobre música india es el - Natyashastra - de Bharata⁶⁷, es un tratado sobre poesía, música y danza, que se cree se escribió en el siglo II A.C.. En esta obra también se desarrolló la *Nayika-bheda*, elaborada clasificación de hombres y mujeres de acuerdo con su talante, sentimientos y situación. Fueron personificados por bellas

⁶⁵. - Shiva es el dios de la danza y la música, su esposa, Parvati, inspiró la creación de la **vina** (ver RANDHAWA, 1971, p. 2). Los **gandharvas** y **apsaras** son los músicos y bailarines que acompañan a Indra. Krishna es el dios flautista...

⁶⁶. - Es considerado como uno de los primeros escritores sobre música cuyos escritos han llegado hasta nuestros días, es el autor del - Naradasiksha -. A Narada se le representa tocando el **tambura**, instrumento de su propia invención.

⁶⁷. - Autor también de un sistema musical que lleva su nombre.

figuras que sirvieron de base a las representaciones pictóricas, los ragmalas⁶⁸.

En el siglo XI otro autor también llamado Narada, en su obra *Sangitamakaranda*, clasificó los ragas en masculinos y femeninos, aunque esta diferencia no se utilizó en principio para las pinturas, esta innovación la continuaron los siguientes escritores sobre el tema.

Aunque los primeros musulmanes no contribuyeron demasiado al patrocinio de las artes, el siglo XIV fue importante en el desarrollo de la música en India, en este siglo se produjo el nacimiento de la música Indostaní. El pionero de este movimiento fue Amir Khusrau (1253-1325), vanagloriado poeta y músico; se le conoció también como *Tuti-i-Hind* o papagayo de India, a causa de su elocuencia.

Khusrau tuvo un importante papel en la fusión de la música persa e india, compuso muchas melodías, de las que las más conocidas son *qaul* y *ghazal*. También contribuyó al desarrollo de la música indostaní, que asimiló tonos procedentes de la música árabe, persa y turca al sistema clásico musical hindú. A Khusrau se atribuye así mismo la invención del *sitar*.

Durante el siglo siguiente los gobernantes rajput tuvieron un efectivo papel como impulsores de las actividades musicales, en especial en Mewar y Gwalior. En el siglo XVI, con la llegada de los mogoles, el interés por la música siguió aumentando.

⁶⁸.-RANDHAWA, 1971, p. 3. En las páginas siguientes se hace referencia a los autores y los tratados más importantes sobre música india.

Los primeros emperadores mogoles se interesaron por rodearse de músicos de diversas procedencias; en sus memorias dejaron comentarios a este respecto⁶⁹. Se considera a Akbar como el introductor de melodías persas en los ragas indios. Akbar tenía a su servicio a un gran número de músicos, entre ellos hay que destacar la figura de Tansen Kalawant, que fue un músico innovador, creó nuevos ragas e hizo nuevas versiones de los ragas antiguos. Así pues, los maestros músicos musulmanes, los *ustads*, tuvieron un importante papel en la popularización de la música en el norte de India.

El Parijata de Ahovala Pandit, de principios del siglo XVIII, ofrece una lista de ciento veintidós ragas agrupados en tres categorías, de acuerdo con el tiempo en que tienen que cantarse⁷⁰. Además de los mencionados, existen muchos otros tratadistas sobre música india⁷¹.

Si la armonía es característica de la música europea, la melodía lo es de la india. Al contrario que la música Occidental, que busca normalmente los cambios y el contraste, la música india, como la árabe y la persa, se centra en una

⁶⁹. - Estos emperadores solían gratificar de diversas formas a los músicos que les resultaban gratos; en un pasaje de las memorias de Babur nos describe como recompensaba con vino a todos los músicos capaces de ejecutar bien un **Tajik**. Babur, *Memoirs*, Vol II, p. 143.

⁷⁰. - JAIRAZBHOY, "What is Raga?" Art and Letters, Vol. XXXIV, 2, p. 27.

⁷¹. - En EBELING, 1973. pp. 28 y ss. se resume la historia de la música india a través de los textos. Esta obra es también la más completa que existe hasta el momento para el estudio de los ragmalas.

emoción particular que desarrolla, explica y cultiva, mostrando a los que escuchan una gran profundidad e intensidad de sentimientos. También muchas veces son sonidos fácilmente asociables a los sonidos de la naturaleza como zumbidos, aleteos, el correr del agua...⁷². La medida de tiempo con la que se regulan las melodías es *tala*; los *dhyana* son las fórmulas de oración que personifican la melodía.

La música india se interpreta, además de con la voz, con una rica variedad de instrumentos; éstos se representan con mucha frecuencia en las miniaturas. Los principales instrumentos de cuerda son *tampura*, *sitar*, y *vina*; la *vina* es el más antiguo de todos ellos. En cuanto a los instrumentos de percusión, son *dholak*, *mridanga*, *tabla*, *duph*, *damaru* y *naqara*. Hay otros instrumentos de percusión que se usan en parejas, los *manjira*, *jhanjh* y *kartal*, una especie de castañuelas. Entre los instrumentos de viento están *murali* o flauta, *algoja*, *sahnai*, *narsingha*, el *armonium* y diferentes tipos de conchas.

La práctica correcta de los ragas supone un conocimiento musical muy profundo, que se consigue al lado de un buen maestro, con largos años de práctica y siempre que se disponga de ciertas aptitudes naturales propicias.

⁷².- Mesakarna o Ksema Karna, un brahmán que vivió en el siglo XVI, asoció en su tratado *-Ragmala-* los sonidos producidos por las crías de ciertos animales con los sonidos de las siete notas de la escala.

Existe una leyenda que refleja hasta qué punto se apreciaba la perfección en la música:

En una ocasión, el gran anacoreta Narada pensó que se había convertido en el maestro de toda la ciencia de la música. Con la intención de contener este pensamiento, Vishnu le llamó para que visitara la morada de los dioses. Entraron en un espacioso edificio en el que había numerosos hombres y mujeres, llorando sobre sus miembros rotos. Vishnu preguntó por la razón de sus lamentos, ellos respondieron que eran los ragas y raginis de la música, creados por Mahadeva, y que un anacoreta, de nombre Narada, ignorante del verdadero conocimiento de la música e incapaz de interpretarla, los había cantado de una forma tan descuidada que sus facciones se habían distorsionado y sus miembros se habían roto y que, a menos que alguna otra persona pudiera cantarlos de forma correcta, nunca podrían recuperar su verdadera forma. Narada, avergonzado, se arrodilló delante de Vishnu y pidió ser olvidado⁷³.

Existen cuatro fuentes para los ragas: las canciones folklóricas y tribales, los poemas, los cantos devocionales de los místicos y las composiciones de músicos profesionales. Tanto las composiciones musicales como los poemas de los ragas son varios siglos más antiguos que las pinturas.

Los ragmalas pintados se crearon desde el siglo XVI hasta el XIX. Se ha relacionado su origen con la propagación de los cultos *bhakti*, el desarrollo de la literatura y la

⁷³.- Fox STRANGWAYS, -The Music of Hindostan- p. 75.

labor de los poetas vishnuistas⁷⁴; los principales repertorios se inspiran en las obras de Jayadeva, Bihari, Keshava, Matiram, y en los episodios del Bhagawata de Shimad.

Las inscripciones que acompañan a estas pinturas están escritas en hindi, no en sánscrito. También existen interpretaciones pictóricas de los ragmalas en el mundo mogol, en especial del *Baramasi*, el canto de las estaciones, y algunos raginis. Las pinturas mogolas no suelen tener inscripciones, pero, cuando existen, es frecuente que estén escritas en persa; estas obras tienen un estilo más detallista y menos expresivo que las hindús.

Los ragmalas generalmente se crean para álbumes que constan de treinta y seis o cuarenta y dos representaciones pictóricas de modos musicales, que se cantan en tiempos precisos del día y de la noche. Se organizan en sistemas⁷⁵ o familias. Cada familia está encabezada por un raga, y contiene cinco o seis raginis, algunas veces también hay varios *ragaputras*, considerados como los hijos de los ragas y raginis, *ragaputris*, sus hermanas, y algunas otras relaciones familiares⁷⁶.

⁷⁴.- MEHTA, 1926. p. 123.

⁷⁵.- En EBELING, 1973, pp. 18 y 19 se explican los componentes de cada uno de los sistemas.

⁷⁶.- Esta organización "familiar", que puede resultar extraña a ojos occidentales, no lo es tanto situándose en el contexto de la sociedad india, en el que la familia es fundamental. En las familias indias se designa a cada uno de sus miembros, dependiendo de la relación familiar, el lugar que ocupa con respecto a sus hermanos y si es de parte del padre o la madre..., con un nombre diferente.

Todos los ragmalas conocidos proceden del Rajasthán, el Punjab, Dekkan e India Central y de la zona de las llanuras entre el Jamuna y el Ganges; aunque el ejemplo más antiguo de Ragmala que se posee forma parte de un Kalpasutra de la zona de Gujarat. Se trata de un manuscrito sobre papel de 1475, en el que aparecen treinta y seis figuras femeninas, cada grupo de seis encabezadas por una masculina, con sus correspondientes inscripciones⁷⁷.

La mayor parte de los ragmalas están sin datar y sin firmar, pero muchas de estas obras van acompañadas de un título o un poema completo. En este tipo de pinturas, como ocurre también con el resto de las miniaturas rajput, a veces es muy difícil averiguar su procedencia, debido a la proximidad de estilos y a la movilidad de los artistas. A través de las pinturas se ha podido comprobar que, en muchas ocasiones, los artistas no tenían un conocimiento tan profundo de los temas como podrían tenerlo los patrones o los poetas, ciertas alteraciones iconográficas o errores en las inscripciones, que luego se han seguido copiando en obras posteriores, son prueba de ello.

En algunas ocasiones, los ragas están dedicados a un dios determinado, en estos casos, tanto los poetas como los pintores reúnen en sus obras características divinas y humanas, en la forma tan peculiar que tiene de aunar conceptos la religión india. Los cantos de invocación al dios o al patrón del que se trate suelen ser muy antiguos, sin embargo se corresponden con bastante fidelidad con los

⁷⁷.- Reproducido en EBELING, 1973, lam. 48.

ejemplos pictóricos, que pueden llegar a ser varios siglos posteriores.

Parece ser que las mayores demandantes de ragmalas fueron las mujeres, debido a que los temas representados en ellos eran plenamente de su gusto. Los ragmalas tratan temas de amor, de sentimientos y también temas relacionados con las estaciones y la vida cotidiana. Los hombres tendían más a los encargos de retratos y asuntos de audiencias, cacerías o similares. Además, ellos pasaban gran parte de su tiempo fuera de la casa, dedicados a actividades guerreras, mientras las mujeres ocupaban parte de sus horas en soledad disfrutando de la contemplación de miniaturas, siendo también ellas las encargadas de cuidar de los manuscritos, que formaban parte de sus dotes.

Aunque en música se conocen miles de ragas diferentes, sólo una parte de ellos se representa en miniaturas. El contenido de las pinturas, basado en la personificación o deificación de un modo musical, toma desde sus comienzos modelos iconográficos e inspiración de diversas procedencias, de las que las más importantes son las siguientes:

- . Simbolismos poéticos visualizados.
- . Nayakas y Nayikas, héroes y heroínas, a los que corresponden ciertos caracteres y situaciones amorosas y que han inspirado durante siglos muchas obras de teatro, poemas y danzas⁷⁸.

⁷⁸. - Para el estudio de este tema es interesante el artículo de COOMARASWAMY "The eight Nayikas", y el capítulo que le dedica en su obra -Rajput Painting-, vol. I p. 43 y ss.. También el

. El *rasa*, estado emocional, que se asocia con el tiempo de ejecución del modo musical e inspira modelos humanos específicos⁷⁹.

. Imágenes religiosas y aristocráticas, con las acciones, caracteres humanos y entornos físicos que les son propios.

. Las preferencias personales y religiosas de los patrones.

. Las limitaciones técnicas y estilísticas de los artistas.

. El carácter local de la fauna, flora y paisaje.

Es relativamente frecuente que en los *ragmalas* aparezcan divinidades hindúes, ascetas y objetos religiosos. De entre los dioses son Krishna y Siva los que aparecen con mayor frecuencia, mostrando sus rasgos distintivos, mientras que Vishnu y Brahma lo hacen ocasionalmente. Radha y Parvati, las parejas de Krishna y Siva, están con asiduidad presentes entre las mujeres que acompañan a los *ragas*, pero son difíciles de distinguir del resto; en los *raginis* sí aparecen estas diosas, pero en situaciones que reflejan la idea de mujer universal, un ejemplo concreto se da en la representación de los amores de Radha y Krishna. Algunas otras divinidades femeninas como Kali, Durga y Sarasvati, que

artículo de RANDAWA y BHAMBRI "Basholi Paintings of Bhanudatta's Rasamanjari", Roopa-Lekha, vol. XXXVI, nº 1-2.

⁷⁹.- El catálogo -Rasa, les neuf visages de l'art indien-, 1986, es uno de los trabajos más completos y a la vez más claros sobre este tema.

son tema frecuente en las miniaturas rajput⁸⁰, están ausentes de los ragmalas. Kama, el dios del amor, se representa simbólicamente por medio de un loto que acompaña a los amantes, y, en algunas ocasiones, aparece como una figura masculina.

Bastante a menudo los protagonistas de los ragmalas son los miembros, masculinos y femeninos, de las cortes aristocráticas. Sus figuras se estilizan e idealizan, dándoles en ocasiones un aire divino.

Es también frecuente la representación de ascetas, quienes tradicionalmente eran miembros de la casta de los brahmanes que, en el final de sus vidas, renunciaban a todas sus posesiones, familia, y todo lo que les uniera con el mundo material, para retirarse, sólo o con un reducido grupo de discípulos, a meditar en la soledad de los bosques. Sus únicas posesiones consistían en un rosario, un tazón y un bastón. Se les representa vestidos tan sólo con una sencilla pieza de tela blanca, y sentados sobre una piel de gacela o de tigre. También Siva es representado como asceta, en ocasiones acompañado por Parvati.

Se han establecido también cuatro tradiciones iconográficas diferentes, en correspondencia con las zonas geográficas en que han surgido⁸¹; la rajasthaní es de ellas la más temprana, la que ha perdurado más tiempo y ha

⁸⁰.- Las dos primeras especialmente relacionadas con las pinturas tántricas.

⁸¹.- EBELING, 1973, p. 15.

producido más obras, las otras tres son la de Amber, la de las montañas del Himalaya y la de los llanos del Punjab. Las tres primeras se difundieron mediante ejemplos visuales, copiando modelos antiguos, mientras que la última se basa en descripciones verbales.

Aunque no se conservan fuentes musicales antiguas, puesto que la forma de interpretar los ragas es bastante libre y la música india ha empezado a registrarse por escrito hace poco tiempo, el autor anteriormente citado ha llegado a través de su estudio a establecer algunas conclusiones respecto a las relaciones entre la música y la pintura.

No existe una correspondencia entre las notas de la escala y los colores, ni hay colores que simbolicen a los distintos *rasa*, tampoco la cantidad de elementos pictóricos se corresponde con la estructura musical.

Estas afirmaciones nos llevan a pensar que las semejanzas entre las formas musicales y pictóricas no pueden buscarse en el aspecto formal.

Algunos nombres de ragas han sugerido a los pintores de todas las tradiciones iconográficas ciertos temas visuales; *Vasanta* se asocia con la primavera, *Sri* con el Señor, *Bhairav* con un aspecto de Shiva, *megha* con las nubes, *hindola* con un columpio y *dipak* con una lámpara.

Las pinturas de *ragmalas*, como todas las pertenecientes a la miniatura *rajput*, no se atienen a las reglas de la perspectiva renacentista. El tamaño de las personas y los objetos no se determina por el punto de vista del espectador,

sino que se establece de acuerdo a su importancia. Generalmente la figura principal del raga o ragini, que da título a la obra, se sitúa en el centro de la composición, mientras que su pareja o los sirvientes ocupan lugares a su alrededor. Para acomodar las figuras al espacio, el entorno arquitectónico o natural se reduce a una proporción simbólica.

Ya se ha comentado que muchas veces los ragmalas reproducían entornos aristocráticos, siendo los objetos representados en estas ocasiones los propios de este medio, a los que se asocia también con significados simbólicos, muchas veces mencionados en los poemas. La vida de estos personajes se desarrollaba en las terrazas de los palacios, próximas a estanques cubiertos de lotos y rodeadas de altos muros, detrás de los cuales se extendía una frondosa vegetación.

Así, dos jarras de barro gemelas, además de servir para portar agua, se asocian, según decían los poetas, a la vida y el placer que desprenden los senos de una mujer joven. Los pavos reales, animales favoritos de los rajputs, representan la belleza masculina y el impulso amoroso. El zumbido de las abejas representa la pasión de los amantes, mientras que el capullo de un loto es epítome de belleza. La lluvia es el presagio del acto del amor y el rayo es expresión de la pasión.

Por último hay que destacar que también los ragmalas se eligieron en decoraciones murales de palacios, especialmente

en la zona del Rajasthán, aunque las pinturas que han sobrevivido hasta nuestros días no se hallan en muy buen estado de conservación.

TECNICA

TALLERES, TECNICAS Y MATERIALES. La labor del miniaturista.

Las técnicas utilizadas en la miniatura india suponen la experiencia de siglos de práctica, que se iba transmitiendo de maestros a aprendices; los cuales, casi siempre eran padres e hijos, o familiares muy cercanos. En nuestros días, todavía lo más frecuente es encontrar este tipo de organización familiar en los talleres de miniatura, repartidos por diferentes zonas del país; aunque, en las áreas más turísticas, tampoco es raro encontrar a extranjeros trabajando junto a los artistas indios, aprendiendo estas antiguas técnicas que, aunque en otros países han permanecido en el olvido durante siglos, en India todavía se mantienen vivas.

Si en cuanto a las técnicas no existen apenas diferencias entre las utilizadas por los pintores mogoles y los hindúes, sí existen algunas variaciones en lo referente a los materiales empleados, y, sobre todo, estos dos grupos de pintores difieren en lo referente a la organización de los talleres.

Por el momento no existen muchos estudios específicos acerca de las diversas técnicas empleadas en la miniatura rajput, por el contrario, se poseen muchos más datos sobre las técnicas de los artistas mogoles, y de las innovaciones por ellos introducidas. Una de las más importantes, porque determinó un modelo diferente de trabajo, es el concepto de

karkhana o taller¹. En los talleres mogoles los artistas, de diversas procedencias y entre los que se incluían muchos hindúes, trabajaban juntos y tenían la ocasión, a veces la orden, de experimentar con nuevas ideas y técnicas; estos experimentos contribuyeron de forma evidente al desarrollo de la pintura mogol².

La idea de organizar un gran taller de pintores la tomaron los mogoles de la corte persa; se tienen noticias de que en 1522 el emperador persa, Shah Isma'il, formó un taller compuesto por pintores, copistas, doradores, moledores de colores y otros oficios auxiliares, en los que era el pintor Bihzar, (al que casi ningún autor deja de nombrar, justificadamente, como el "célebre" o "sin igual" Bihzar) quien dirigía los trabajos³.

En la nueva ciudad de Fatehpur Sikri, Akbar organizó un *karkhana* con una composición semejante; se conservan descripciones de este taller en los escritos de Abul Fazl, del jesuita Monserrate y del viajero Bernier. Este último relata cómo el taller, al que llama *Kar-kanays*, estaba dividido en varias salas, en una trabajaban los bordadores, en otra los joyeros, en otra los pintores, en una diferente

¹.- En ocasiones también se denomina a estos talleres *Kitab-khane*, que significa literalmente biblioteca y que estaba compuesto por diferentes partes. El *Kitab-khane* es el espacio donde se conservan los manuscritos imperiales y las pinturas, y también el lugar donde se crean la mayor parte de ellos. BRAND, LOWRY, 1985, p. 57.

².- Por ejemplo Akbar, en los últimos años de su reinado, pidió a sus pintores que investigaran en las posibilidades del uso de los colores, consiguiendo con ello un cambio en la paleta mogol.

³.- PAL, 1983, p. 13.

los carpinteros... Este *karkhana* se mantuvo en funcionamiento hasta la época de Aurangzeb.

El principal propósito para la creación del taller de pintores era que allí se centralizara la producción de manuscritos, que requería de la cooperación de calígrafos, pintores y personas ocupadas en la preparación de todos los materiales necesarios para su elaboración, como moledores de pigmentos, doradores... y por supuesto también de los encuadernadores, que realizaban la mayor parte de sus trabajos utilizando pieles grabadas o laca.

Esta organización del trabajo se hizo necesaria debido al volumen, y muchas veces también al tamaño, de estos manuscritos⁴. También en los talleres, especialmente en época de Akbar, se creó un sistema de trabajo en equipo; había artistas especializados para cada elemento de la pintura en concreto, mientras unos se dedicaban a la realización de los dibujos, otros pintaban los rostros o aplicaban los colores; así, para que una miniatura se completara, se requería la intervención de diferentes artistas. El maestro del taller anotaba después, en el reverso o en los márgenes, qué parte del trabajo había realizado cada uno de ellos. También había especialistas por temas, por ejemplo, el pintor Kesu era famoso por sus copias de obras europeas, Bishnindas y Govardhan eran especialistas en las pinturas de retratos, mientras que Mansur lo era de los temas de la naturaleza.

⁴.- Algunos manuscritos, como por ejemplo el *Hamza Nama*, que cuenta con mil cuatrocientas ilustraciones, requirieron el trabajo conjunto de cientos de artistas perfectamente dirigidos y organizados.

Algunas de las innovaciones surgidas en estos talleres se debieron a las influencias persas y europeas, que incitaron a los artistas mogoles a experimentar con diversos tipos de pinceles, a ampliar la paleta de colores y a utilizar diferentes tipos de papel; así como a iniciar estudios de perspectiva y sombreado, que hasta ese momento no se habían empleado.

Todos los estudios sobre este tema resaltan que el período de mayor desarrollo en las técnicas de la pintura mogola se produjo entre los últimos años del reinado de Akbar y los primeros del reinado de su sucesor, Jahangir. En los talleres de Akbar, a partir del año 1600, se va perdiendo la división sistemática del trabajo. El mismo emperador incita a los pintores a trabajar solos, e incluso rivalizar por la originalidad de sus trabajos; se preocupa por que se mejore la calidad de los papeles, pinceles y pigmentos. Esta nueva dirección en la forma de hacer de los pintores pronto dará como resultado un estilo más acabado, con obras más refinadas y personales⁵. Los manuscritos que ahora se producen cuentan con menos ilustraciones que los anteriores, muchas veces todas realizadas por el mismo artista; y también se producen más miniaturas aisladas. Se ha calculado que, para la realización completa de una de estas miniaturas, eran necesarios unos cincuenta días de trabajo⁶.

⁵.- OKADA, 1989, p. 53.

⁶.- SEN, 1984, p. 19. BEACH, 1978, p. 13, observa que algunas miniaturas podrían requerir todavía bastante más de cincuenta días.

Jahangir, un gran conocedor y amante de la pintura, se preocupó muchísimo por el funcionamiento de los talleres imperiales. Conocía a sus artistas y seguía muy de cerca el curso de sus trabajos; a sus favoritos, los gratificaba con pomposos títulos⁷. La técnica ahora se hace aún más refinada, se aumenta la variedad de colores, que, a su vez, mejoran en calidad, estabilidad y duración⁸. Partiendo de estos progresos técnicos se llegan a realizar miniaturas de altísima calidad, especialmente las centradas en temas animalísticos y retratos.

La perfección técnica adquirida en este período se sigue manteniendo en los reinados posteriores, aunque, por incidir de una forma quizá un poco excesiva en el preciosismo y el decorativismo, las obras van perdiendo poco a poco su fuerza expresiva. Es también esta técnica la que, a través de los desplazamientos de los artistas, se extiende a las escuelas rajputs, introduciendo las innovaciones conseguidas en cuanto a perspectiva y sombreado; aunque en estos casos, al estar los artistas más lejos de las fuentes originales, se producen muchas veces ingenuas distorsiones; y por el carácter ritual se evitan innovaciones.

Es importante destacar que, tanto en Persia como en India, el pintor que era considerado como mejor artista era

⁷.- Por ejemplo a Abul'l Hasan, Mansur, el célebre pintor de animales y plantas, se le llamó "Maravilla de la Epoca" y a Daulat, especializado en iluminación y bordes trabajados con oro, se le dio el título de "Pintor en Oro".

⁸.- En CLARKE, 1983, p. 3, se ofrece una lista completa de los colores utilizados por los pintores de Jahangir, especificando las distintas materias empleadas para su elaboración.

el capaz de realizar las mejores copias, ya que una imagen bien conseguida participaba del original⁹.

Los talleres rajput, aunque dependieran de un poderoso príncipe, tenían una concepción menos compleja. Es en estos talleres donde la organización familiar, y también la religiosa, ya que los pintores pertenecen a una casta determinada¹⁰, adquieren toda su fuerza. Los pintores mogoles llegaron en ocasiones a convertirse en importantes cortesanos, que disfrutaban de los elogios y los favores de los emperadores; sin embargo, los pintores rajput son artistas casi siempre anónimos, que seguían su oficio respetando todas las normas de la tradición, y sin pretender que les fuera reconocido ningún mérito por su trabajo.

La creación de una miniatura supone un largo proceso. Cuando se trata de miniaturas que forman parte de manuscritos, hay que esperar a que el trabajo de caligrafía esté terminado, para comenzar entonces con las ilustraciones. Los primeros dibujos se realizan, sobre un papel de prueba, a partir de una idea dada por el patrón o el jefe de taller.

El dibujo es un elemento de primera importancia en este tipo de pinturas; el método que se seguía era el mismo en Persia y en India. El primer boceto se realizaba empleando

⁹. - Al final de este capítulo se amplia información sobre el papel del artista en contextos determinados.

¹⁰. - A la casta de los **vaishya**, los nacidos de la pierna de Brahma. Por el lugar de procedencia y el oficio específico, esta casta, como ocurre con las demás, se divide en múltiples subcastas.

pintura de color rojo ligero o tinta negra. El pintor necesitaba tener un pulso preciso y una vista aguda, además, mediante la práctica, adquiriría una gran destreza manual. Para adquirir esta habilidad se copiaban infinidad de veces los mismos modelos, normalmente las obras de los maestros y, en época de Akbar y Jahangir, también muchos dibujos y grabados europeos. Los mismos dibujos se repetían sin cambio alguno durante muchos años; esto ha dado lugar a muchos problemas de identificación.

En las escuelas de miniatura india, para que un aprendiz llegara a tener la categoría de pintor, necesitaba copiar los modelos hasta que hubiera adquirido la capacidad necesaria para reproducirlos de memoria con toda precisión.

Si era necesario hacer correcciones en el dibujo, éstas se hacían borrando los errores con pigmento blanco y dibujando de nuevo sobre ellos. Después, este dibujo se copiaba o se calcaba sobre el papel definitivo. Para calcar los dibujos se usaba una pieza de piel de gacela transparente, que se colocaba sobre el dibujo, agujereando los contornos¹¹. Después se situaba sobre el nuevo papel, pasando sobre la piel un saquito de tela de trama ligeramente abierta, lleno de pigmento negro elaborado con carbón vegetal, que penetraba en los agujeros dejando marcado el dibujo; éste podía luego reforzarse a pincel¹². En algunos de

¹¹.- Este era el proceso que se seguía para las pinturas de mayor calidad, en las que no podían malgastarse papeles de lujo; para las otras pinturas, se dibujaba directamente en el papel definitivo.

¹².- Se trata de una técnica muy semejante a la del estarcido occidental.

los dibujos originales se incluyen anotaciones sobre los colores que se usarán en la miniatura, o pinceladas de éstos en los lugares correspondientes¹³.

Sobre el dibujo, se aplica una finísima capa de yeso, con transparencia suficiente para percibir los contornos que han quedado parcialmente cubiertos. Sobre esta película se empiezan a aplicar los colores, comenzando por los más claros, los rostros, las manos y los vestidos, para continuar con el fondo y los detalles del paisaje¹⁴. Después de concluida la pintura del paisaje del fondo, se procedía a detallar los trajes y los rostros, acabando la obra mediante finísimas líneas negras o pardas, para las que se usaba alcanfor y aceite, que contornean las figuras.

En los talleres mogoles estos trabajos estaban divididos en tres categorías, el dibujo inicial de la composición, *tarh*, el dibujo de los rostros y retratos, *chihranami*¹⁵, y la aplicación del color, *rangamizi*.

Una vez concluida la obra se frotaba el reverso con una pieza de ágata, de cristal o de marfil, para conseguir fijar mejor los colores y darle un acabado más fino y uniforme.

¹³. - Dos obras muy completas para el estudio del dibujo en India, con enfoques diferentes, son los catálogos de WELCH, 1976 y ATIL, 1978.

¹⁴. - En la Biblioteca Nacional de París, en la -Salle des Estampes-, se conservan varios álbumes que reúnen dibujos y miniaturas inacabadas (OD 32, OD 32a, OD 41, OD 44 y OD 45a), estas obras son de gran utilidad para ver las distintas fases de realización de las pinturas.

¹⁵. - En este proceso se ponía muchísima atención en los talleres mogoles, hasta el punto que, en ocasiones, en los manuscritos procedentes de otros lugares, los artistas mogoles repintaban los rostros.

Muchas veces, sobre la pintura ya terminada, se aplicaba un ligero barniz elaborado a base de almidón.

Una vez finalizadas las pinturas, se entregaban a otros especialistas para que las enmarcaran en bordes iluminados, las encuadernaran en un libro o en un álbum, o, en ocasiones menos frecuentes, las montaran en un muro¹⁶.

La decoración de los bordes, salvo en las obras de más alta calidad, se realizaba por medio de plantillas, es por ello frecuente encontrar motivos muy similares en muchos de ellos. Otras veces se pintaban con dibujos originales, generalmente plantas y flores, algunas de ellas identificables, y otras probablemente inventadas; o se salpicaban ligeras gotas de pigmentos y oro, en forma de aerografía.

Las pinturas utilizadas tanto por los mogoles como por los rajputs eran pinturas al agua; es frecuente que en los catálogos se definan como témpera o gouache, pero parece ser que estos términos no son del todo correctos, puesto que, hasta el momento, en su composición no se han encontrado ni rastros de huevo, utilizado para la elaboración de la témpera, ni tampoco de blanco de zinc, componente usado en el gouache¹⁷. El aglutinante más frecuente usado en estas pinturas era la goma arábiga, aunque en algunas ocasiones también se usaron colas de procedencia animal. El *Matimah*

¹⁶.— Se pueden ver ejemplos de miniaturas montadas sobre muros, en su emplazamiento original, en los palacios de Udaipur y Jaipur. En el Museo Nacional de Delhi también se conservan algunas de estas pinturas, trasladadas desde palacios del Punjab.

¹⁷.— PAL, 1983, p. 18.

(Phaseallos radiata), también se utilizaba como aglutinante, esta pasta tenía la propiedad añadida de proteger los manuscritos contra los ataques de los insectos. Los fijadores empleados eran el almidón, la goma, la savia de sauce, liga, azúcar y agua de lino. Debido a que la mayoría de los pigmentos tenían un matiz opaco, no era necesario utilizar productos específicos que produjeran este efecto.

En cuanto al color, es uno de los elementos que contribuyen a definir el estilo. Las pinturas premogolas, tanto las de Gujarat como las del sultanato y las de Mewar y Malva, tenían una paleta muy limitada. En los manuscritos realizados sobre hoja de palma el rojo, bermellón o púrpura, es uno de los colores predominantes, y muchas veces es el color empleado en los fondos; también el azul, índigo, de azurita o lapislázuli, se usa con frecuencia para estos fines y, con mucha menos asiduidad, el rosa o el ocre.

Las miniaturas mogolas y las de las escuelas rajput posteriores muestran un enorme incremento en las gamas. Los pigmentos procedían de diversas materias extraídas de vegetales, tierras, metales¹⁸, y algunos elementos de procedencia animal como los insectos.

En las pinturas más tempranas se usaban sólo colores naturales: ocres, caolín, bermellón, tierra verde (cuprita), carbón, malaquita y azurita; la paleta mogol añadió entre

¹⁸. - En BEACH, 1978, p. 12, se describe con detalle la forma de obtener colores a partir de metales, a través de un largo proceso. Los papeles en los que se iban a utilizar estos pigmentos necesitaban ser tratados con un procedimiento especial, que evitara la corrosión por el óxido.

otros los colores procedentes del blanco plomo, el blanco de albayalde, importado de Kashgar; y el kajal, una tierra quemada negruzca. Los rojos se obtenían de óxidos de hierro, como el rojo hindú o hurmachi, el ocre rojo, geru, el minio, o el cinabrio natural, que produce el bermellón o *shaugar*; los derivados de los púrpuras se componían de bermellón, y para oscurecerlo se mezclaba con una tierra quemada y ocre oscuro procedente del Golfo Persico¹⁹.

Los amarillos proceden del sulfuro de arsénico de algunas tierras, del euxantonato de magnesio, de la flor del *Butea Frondosa Roxb*, del azafrán, a los que se suma un color puramente indio, el amarillo conocido como *peori*, que fue muy utilizado en las miniaturas indias y se cree que fue introducido por los mogoles²⁰. Este color se obtiene de la orina de vacas alimentadas únicamente con hojas de mango y agua, tras un complicado proceso de elaboración mediante calentamiento, recogida de sedimentos, secado al sol y pulverización.

Los verdes más usados son el verde grisáceo, el melón de agua, el verde aceituna, el mango verde o el silicato de protóxido de hierro; mientras que los verdes compuestos estaban combinados con índigo, oropimente y tierra quemada.

El azul, color de gran relevancia en muchas de las escuelas, se obtenía del índigo, la azurita y el lapislázuli. Al lapislázuli se debe el bello azul brillante que muestran muchas pinturas. Al ser un producto no originario de India,

¹⁹. - RIVIERE, op. cit. pp. 12-13.

²⁰. - PAL, 1983, p. 16.

se importaba de Persia y Afganistán, era muypreciado y se utilizaba para los encargos más lujosos, de los budistas, de los jainas, y más tarde de los mogoles y rajputs. Aunque se conocía en India desde tiempos antiguos, en las primeras pinturas era más frecuente la obtención del azul a través de la azurita.

Algunos colores, para los que se emplearon determinados materiales en su fabricación, han resultado con el tiempo dañinos para las miniaturas. Es, por ejemplo, el caso del verde grisáceo, que se fabricaba tratando polvo de cobre con vinagre; este pigmento tiene un efecto corrosivo, que produce agujeros en las zonas del papel en que ha sido aplicado y, algunas veces, incluso se extiende a áreas mayores.

En las miniaturas indias es también frecuente el uso del oro y la plata. El oro se usaba casi siempre en polvo, para aplicarlo se espolvoreaba por la superficie elegida con un saquito de tela de tejido abierto, la superficie estaba previamente preparada con un adhesivo húmedo. También se usaba en láminas, que se preparaban situando las piezas de oro entre capas de piel de gacela, atándolas juntas, a veces en pilas de cien o doscientas, y golpeándolas hasta que se formaban las delgadas películas. Para aplicarlo en las miniaturas, se disolvía en agua con goma y azafrán, y se extendía con un pincel; una vez seco, se bruñía con un ágata para que recuperase su brillo. A veces, para darle un tono más oscuro, el oro se mezclaba con plata.

La plata se usaba principalmente para pintar el agua o algunos detalles en nubes tormentosas o cielos, (en Persia su

uso era muy frecuente en armaduras y cascos); pero, lamentablemente, la plata sufre un proceso de oxidación, que hace que con el tiempo se ennegrezca.

En algunas ocasiones se emplean finas capas de escayola, recubiertas después con colores o con oro, para dar relieve a algunos ornamentos; también, en algunos retratos del Rajasthán, se colocaban pequeñas perlas en pendientes o collares.

Se utilizaban lapiceros de terracota para los dibujos preparatorios y las anotaciones. El término *galam*, que en la India mogol se usó para diferenciar los estilos de pintura, proviene de los lapiceros rojos que se usaban para los dibujos y bocetos.

Para la aplicación del color los artistas disponían de una amplia variedad de pinceles. Estos se fabricaban normalmente con una caña de bambú, a la que se fijaban pelos de diferentes animales, dependiendo del uso al que fueran destinados: delinear, cubrir los fondos o caligrafiar.

Se usaban pinceles hechos de pelo de vaca, carnero, camello, cabra y mangosta. Los pelos elegidos, se insertaban en una caña delgada de bambú o en el cañon de plumas de alas de paloma, atados en un grupo, fijándolos con goma. Los procedentes de las orejas de los terneros, de gato²¹, o de cola de ardillas jóvenes, eran los usados para los detalles más finos, algunos estaban fabricados con un solo pelo, *yek*

²¹. - De estos animales eran especialmente valorados los pelos de los gatos persas blancos, por su longitud y suavidad.

bal qalam; éstos, normalmente eran fabricados por los niños, ya que eran los únicos capaces de manejar, con sus pequeñas manos, materiales tan minúsculos. Con estos pinceles se trazaban líneas casi imperceptibles, que resaltaban leves detalles del rostro, especialmente en los ojos.

Los artistas hindúes utilizaban en sus trabajos multitud de pinceles diferentes, nueve para cada color²², perfectamente adaptados para funciones específicas: delineado, la aplicación de los colores sobre el papel, punteado o acabado²³.

Los manuscritos ilustrados más antiguos, como ya se ha visto en el capítulo primero, estaban realizados sobre hoja de palma; debido al formato limitado de estas hojas, las primeras ilustraciones que se conocen eran sólo un complemento al texto. Con el paso del tiempo el espacio ocupado por la ilustración va tomando mayor importancia; a partir del siglo XV, cuando se generaliza el uso del papel, se puede elegir el tamaño de las páginas, y determinar con mayor libertad el espacio correspondiente a las ilustraciones²⁴.

²².- RIVIERE, "Las Miniaturas de la India", 1963, p. 11.

²³.- En las pinturas de tipo más popular en muchas ocasiones en lugar de pinceles se utilizan palos con distintos grados de afilado.

²⁴.- GUPTA, 1972, pp. 97-108, explica los procesos de preparación de las hojas de palma y otros soportes fabricados con la corteza de diferentes árboles, así como la fabricación del papel desde sus orígenes.

Los papeles de mayor calidad, llamados *bavsaha*, que eran los más utilizados para las miniaturas mogolas, se fabricaban principalmente en Daulatabad, en el Dekkan, y en Kagazpura. El *hariri* o *reshmi* es otro tipo de papel, realizado a partir de la seda, que da un matiz suave a la pintura. Otros centros de fabricación de papel se encontraban en Sialkot, aunque los papeles que aquí se producían no eran demasiado buenos; en el Punjab; en Mysore, donde se fabricaba el *kardei*; y en el sur y el Dekkan, donde se usaba el *mughali*.

También se utilizaban otros papeles de alta calidad, procedentes de Samarkanda, donde se fabricaba desde el año 757²⁵, aunque las técnicas llegaron a India mucho más tarde. Los papeles que llegaban de Persia se llamaban *irani* o *isfahani*; y, en algunas ocasiones, incluso podrían haber llegado papeles desde Italia²⁶. En las escuelas no musulmanas el papel provenía de Persia, y según parece, a este país llegaba a veces procedente de China²⁷.

Los primeros papeles de fabricación india no eran de la mejor calidad, pero, con el paso del tiempo, en Cachemira se fabricaron excelentes papeles, que, aún hoy, son famosos por su finura. Los papeles se preparaban a partir de la pulpa de bambú, yute, algodón, lino y otras fibras vegetales, con distintos colores, grosores y texturas. En ocasiones, para

²⁵. - El taller de Samarkanda, creado por los tártaros, se basaba en la fabricación de papel a partir del algodón. En los primeros años el resultado era algo defectuoso, pero más tarde éste taller se convirtió en uno de los más importantes de todo Asia Central.

²⁶. - ROGERS, 1993, p. 19.

²⁷. - RIVIERE, op. cit. p. 11.

dar más consistencia al soporte, se pegaban juntos varios papeles. Antes de empezar el dibujo, la superficie del papel se pulía con una bola de ágata, para hacerla más impermeable a la tinta y el agua. Aunque los pintores no se ocupaban de la fabricación del papel, conocían y sabían diferenciar muy bien sus distintas calidades.

Dentro de un mismo estilo, la obra final puede variar mucho dependiendo de los materiales. El soporte determina diferentes formas de trabajo; las pinturas sobre papel necesitan un acabado con bruñido, que no se hace en las de tela, y que produce diferencia en las tonalidades. Las variadísimas texturas del papel, debidas al tipo de fibra vegetal que se utilice, influyen en el dibujo, como también influye en el resultado final de la obra el color de base²⁸. El tamaño de las pinturas también determina el uso de diferentes tipos de pinceles, en las más pequeñas se requieren pinceles muy finos, a veces incluso de un solo pelo, con los que se consigue total precisión en el detalle, mientras que en las de mayores dimensiones los pinceles gruesos aceleran el trabajo²⁹.

Han llegado hasta nuestros días varias interesantes miniaturas y dibujos, que muestran a pintores trabajando en

²⁸. - Frecuentemente se utilizaba el azafrán o el índigo para dar tonalidades a los papeles.

²⁹. - Para ampliar información tanto sobre técnicas como materiales ver TITLEY, 1983, pp. 216-250. En esta obra la autora hace un estudio comparativo de las técnicas, desde Persia y Turquía a la India del siglo XIX.

los talleres, rodeados de sus útiles³⁰, o mostrando sus trabajos al patrón³¹. Existen también algunos retratos identificados de artistas, por ejemplo el de Mir Sayyid Ali, el pintor persa que llegó a India con Humayun, y que actualmente se conserva en el Museo Guimet de París; o el del pintor Daulat, que trabaja en el taller real al lado de un calígrafo, sentado, con las piernas cruzadas, y con la miniatura que está pintando apoyada en una de sus rodillas³². Esta era la posición habitual de trabajo de los pintores, como lo confirman otras ilustraciones y dibujos y como puede verse todavía en los talleres de miniatura que existen actualmente, repartidos en diversas zonas de India.

En los bordes de las ilustraciones, que generalmente se decoraban con motivos ornamentales, en algunas ocasiones aparecen, en forma de pequeños dibujos, monocromos o coloreados, representaciones de los diversos trabajos relacionados con la elaboración de las miniaturas. En el borde de una página perteneciente al álbum de Jahangir, se representa con todo realismo a seis artistas dedicados a trabajos específicos relacionados con el arte de la miniatura; tanto los métodos empleados como las herramientas que utilizan están explícitamente detallados, sirviendo así como valiosa fuente de información sobre la tecnología de la

³⁰.- OKADA, 1989, pp. 46 y 49.

³¹.- Por ejemplo en SEN, 1984, p. 32, se publica una ilustración del Akbar Nama, que representa a los pintores mostrando sus trabajos al emperador.

³².- Publicados respectivamente en OKADA, 1989, p. 130 y LOSTY, 1982, lam. 65.

época. Uno de los artistas prensa y bruñe el papel, el siguiente está dedicado a la estampación de las cubiertas de un volumen, otro más corta los bordes de un libro, el siguiente está construyendo un atril, otro, al lado de un fuego, prepara el oro para realizar los dorados, mientras que el último, un calígrafo, sentado en el suelo, trabaja en un libro, colocado sobre una mesa de patas muy cortas³³.

También, en escenas a veces algo más idealizadas, se representa a mujeres, rodeadas de sirvientas, pintando, frecuentemente el retrato de su amado, en románticas terrazas situadas en jardines rebosantes de vegetación³⁴.

En cuanto a la posición social de los artistas, podía variar mucho, dependiendo del lugar y del contexto en el que trabajaran. Algunos de ellos, especialmente en la corte mogol, eran importantes cortesanos, que podían ocuparse, además, de labores diplomáticas u otras actividades del gobierno.

Casi todos los pintores de la corte se iniciaban como simples artesanos. Comenzaban su trabajo en los talleres, al servicio del maestro, en la fabricación de colores o la preparación de los papeles, pasando, una vez que habían adquirido experiencia, a labores más cualificadas. Los que eran capaces de demostrar su talento iban adquiriendo mayor

³³. - Esta página está reproducida completa, a color, en ATIL, 1978, p. 106, y algunos detalles, en blanco y negro pero más ampliados, en OKADA, 1989, p. 56.

³⁴. - Un ejemplo de este tipo de temas puede verse en EBELING, 1973, p. 77. En BRUNEL, s/f, lam. 80, se publica una miniatura que representa a una dama practicando el arte de la caligrafía.

categoría, y, de entre ellos, unos pocos conseguían altas posiciones al lado del emperador, recibiendo así mismo el gran honor de su admiración.

En el ámbito de las cortes rajputs también había pintores cortesanos, muy próximos a los príncipes, como es el caso del pintor Nihal Chand en la corte de Kishangarh, del que se hablará más adelante; pero era muchísimo más frecuente encontrar a los pintores trabajando en sencillos talleres familiares, en los que las técnicas se iban pasando de padres a hijos, y en los que los pintores no se consideraban artistas, sino meros ejecutores de una tradición ya establecida desde tiempos antiguos, sin intentar nunca manifestar en sus obras su propia personalidad. Los pintores centraban su trabajo en el tema, sin dejarse llevar por sus pensamientos o deseos; es lo que Coomaraswamy define como "pintar sin engreimiento en el corazón³⁵".

³⁵. - COOMARASWAMY, 1983, p. 34.

LAS ESCUELAS

DE

MINIATURA

LAS ESCUELAS DE MINIATURA



MINIATURA MOGOL

MINIATURA MOGOL

En India, por una serie de circunstancias históricas y culturales, que se han explicado en parte en el capítulo dedicado a la historia y que se completarán en éste, se produjo bajo el patronazgo de los emperadores mogoles un tipo de pintura muy especial, que llegó a alcanzar calidades técnicas y artísticas muy elevadas. Fue, como ocurre con otras manifestaciones artísticas del arte islámico, por ejemplo en la arquitectura, una sabia conjunción de diversas influencias, locales y foráneas, que dieron lugar a un arte nuevo, de gran calidad y originalidad.

Antes de la llegada de los mogoles ya existía en el norte de India un estilo de miniatura de tradición musulmana, la perteneciente al período de los Sultanatos¹. Se trata de un tipo de pinturas en el que existe una marcada influencia persa, mezclada con las tradiciones pictóricas locales. El influjo persa se ve claramente en el estilo, los temas, los formatos y la caligrafía; pero los artistas indios, que trabajaban con temas y modelos árabes o persas, incorporaban a sus trabajos detalles de su propio entorno que les resultaban familiares: en los vestidos, las arquitecturas, los paisajes, en la frondosa vegetación india, o en determinadas características faciales. Estos elementos, se

¹.- Este período se inició en el año 1192, en Delhi, como consecuencia de la invasión de los Ghoris; el gobierno de los Sultanes se mantuvo durante más de tres siglos.

integran en los modelos persas, produciendo un original estilo de pintura.

No se conservan manuscritos de los Sultanatos anteriores al siglo XV, probablemente debido a que se destruyeron con las invasiones y devastaciones, y en especial con el saqueo de Delhi dirigido por Timur en 1398; pero las obras posteriores a esta fecha son una muestra clara de que los sultanes se mantuvieron interesados en el patronazgo de estos trabajos, que contaban con una tradición arraigada.

Entre los manuscritos más frecuentes del período de los Sultanatos se encuentran dos grandes obras de la literatura persa, copiadas en innumerables ocasiones, tanto en Persia como en India; se trata del Shah Nama de Firdausi y el Khamsa de Nizami². En estos manuscritos se combinan de forma nueva los estilos de las escuelas circundantes al área de los sultanatos que ya tenían una tradición miniaturística consolidada. En muchos casos existen fuertes influencias de estilos provinciales persas, del estilo muzaffarid de Shiraz, de la pintura jaina, de la que toman el expresivo colorido y las peculiares fisonomías de los personajes (la zona de Gujarat en esta época estaba bajo dominio musulmán), y también del estilo temprano de Malwa, que se encontraba en las mismas circunstancias de dominación musulmana que el Gujarat³.

².- Como veremos en la Catalogación, se seguirán haciendo copias de estas obras en India hasta el siglo XIX.

³.- A pesar del interés del tema, no vamos a detenernos aquí en un análisis detallado de cada uno de estos estilos o de obras concretas. En TITLEY, 1983, pp. 161-185, se ofrece información muy completa sobre todos estos aspectos.

Cuando los primeros mogoles llegaron a India estaban fuertemente influenciados por la corte persa, que vivía en estos momentos un período de intensa actividad cultural; pero, en las nuevas tierras de su dominio existían, así mismo, ricas tradiciones miniaturísticas, procedentes de diversos entornos: pinturas budistas en el nordeste de India, pinturas jainas en el Gujarat, las primeras miniaturas rajput en Mewar y Malwa y la pintura de los Sultanatos; todas ellas propiciaron el rápido desarrollo del nuevo estilo mogol.

Antes de entrar en el análisis estilístico y cronológico de la pintura mogol hay que hacer alusión a algunos de sus aspectos específicos. Prácticamente toda la pintura existente en India de la que se ha hablado hasta el momento, con excepción de la pintura de los Sultanatos, era pintura religiosa y conceptual; sin embargo, dos de las características más destacables en las miniaturas mogolas desde su origen, es que se trata de obras laicas y realistas, centradas en su mayor parte en la vida de los emperadores y los acontecimientos históricos relacionados con ellos.

Al contrario de lo que ocurre con otras escuelas indias de pintura, existe abundante documentación para el estudio de la miniatura mogol. Debido a la metódica organización que existía en los talleres, se registraban los nombres de todos los pintores que trabajaban en los manuscritos y miniaturas, especificando si habían sido los autores de las composiciones, el paisaje, las figuras o el colorido. Además, han quedado diversos testimonios de como eran los talleres

y los pintores que en ellos trabajaban, escritos por historiadores locales, visitantes a la corte de diversa procedencia, y por los mismos emperadores⁴.

Aunque la miniatura rajput se empezó a estudiar en Occidente en el siglo XX, la pintura mogol se conoció y se valoró en Europa casi desde sus inicios. La corte mogol aparece mencionada en diversas obras literarias de diferentes épocas, en las que se refleja la admiración que por ella se sentía⁵. Las miniaturas mogolas llegaron muy pronto a Europa, a través de viajeros y misioneros. Rembrandt, por ejemplo, coleccionó miniaturas mogolas y copió algunas de ellas⁶; también fueron muy apreciadas por Sir Joshua Reynolds y William Morris⁷.

A continuación pasaremos a analizar la evolución de la pintura mogol, basándonos para ello en los reinados de los emperadores mogoles, ya que, en su mayor parte, la evolución y los cambios producidos en la miniatura mogol se deben directamente a la iniciativa de estos emperadores, sus gustos y su forma específica de patronazgo.

⁴.- En la bibliografía final, en el apartado de fuentes, se citan las más importantes de estas obras, tanto libros de viajes como las memorias de los emperadores.

⁵.- Por ejemplo Balzac, en su novela -Eugène Grandet- alude en varias ocasiones a "los tesoros del Gran Mogol", entre los más ricos que pudieran encontrarse.

⁶.- Más adelante, al hablar de la miniatura con Jahangir, tocaremos este tema con más detalle.

⁷.- WELCH y otros, 1987, p. 12, el autor explica también en este capítulo como empezaron a difundirse las miniaturas indias por Europa y después, a partir del siglo XIX, en América.

BABUR 1526 - 1530

En el capítulo dedicado a la historia se han visto las circunstancias por las que, tanto Babur como otros componentes de su familia, mezclaban en sus vidas aspectos de guerreros y refinados príncipes. Poseían una completa educación, en la que se incluían clases de literatura, caligrafía y pintura, que hizo que fueran grandes amantes de las artes.

Cuando Babur llegó a India, en 1526, tuvo que dedicar la mayor parte de su tiempo a la difícil labor de consolidarse como soberano de las nuevas tierras conquistadas al Sultán Ibrahim Lodi, muriendo a los cuatro años de haberlo conseguido.

Debido a estas dos causas el primer emperador mogol, que viajó a India llevando consigo su biblioteca, no pudo ocuparse del patronazgo de la miniatura, o, si lo hizo, no ha quedado ningún dato al respecto.

La mayor afición artística de Babur fue la construcción de jardines, pero también escribió un libro, de gran importancia para el estudio de su época, en el que narró los acontecimientos de su vida y sus impresiones. Esta autobiografía, *Waqi 'at-i-Baburi*, inicialmente escrita en turco Chaghatai, se tradujo al persa y fue uno de los manuscritos ilustrados más populares en época de su nieto Akbar⁸. En este libro el mismo Babur realizó varios dibujos,

⁸. - Ver RANDHAWA, 1983; AULLEIMAN, 1978 y TITULIAEV, 1960.

en los que se aprecia su carácter observador y su sensibilidad hacia la naturaleza. Son dibujos de plantas y animales, realizados con gran detallismo y minuciosidad, con un estilo realista, aunque no exento de espiritualidad, que, en los años posteriores, se continuará desarrollando en la pintura mogol y llegará a constituir uno de sus mayores logros.

Babur escribió también un relato de cuarenta páginas sobre el Hindostán. En él se dan explicaciones sobre la estructura social, los sistemas de castas, la geografía y la historia de la India, pero sobre todo se hace hincapié en los temas por los que siempre se sentía más atraído, éstos son la fauna y la flora del país, que describe minuciosamente.

También escribió un *Divan*⁹ de poemas en turco, del que se conserva un manuscrito, con sus propias anotaciones, escrito en Agra en 1528 y 1529; este manuscrito, que se haya actualmente en la biblioteca de Rampur, es el único original que ha pervivido de su reino.

Los manuscritos eran objetos de gran valor para los príncipes timúridas, y muchos de ellos formaron importantes bibliotecas. Babur llevó consigo muchos manuscritos de su propiedad a la India, se sabe que el más apreciado de sus libros era un *Shah Nama* creado por Muhammad Juqi alrededor de 1440 en Herat¹⁰, hoy conservado en la Royal Asiatic Society, en Londres. La estimada biblioteca de Babur fue

⁹.- Nombre con que se designan en general las antologías y recopilaciones de poemas de autores musulmanes; es, así mismo, un título para ministros, ver FREDERIC, 1987, p. 351.

¹⁰.- LOSTY, 1982, p. 74 y TITLEY, 1983, p. 187.

heredada por su hijo Humayun; y su diario, junto con otros preciados volúmenes, entre los que se contaba el mencionado Shah Nama, formaba parte de esta biblioteca. En él, varios años después de la muerte del emperador, su hijo hizo anotaciones y observaciones; se tienen referencias de este manuscrito hasta la época de Shah Jahan, pero actualmente el original no se conserva.

El hermano de Babur, Kamran, también encargó varios manuscritos; de ellos se conserva un *Yusuf va Zulaykha* de Jami, con seis miniaturas, que probablemente se hizo en Kabul¹¹.

Aunque no ha llegado hasta nuestros días ningún ejemplo, probablemente en la corte de Babur empezaron a encargarse algunas miniaturas, que seguirían muy de cerca la tradición de los talleres reales persas, los cuales, en esta época, mostraban un acentuado interés por el naturalismo, como demuestran tanto las pinturas como los dibujos y estudios conservados de la escuela de Herat, y también las turcomanas¹² de Shiraz y Tabriz. Este nuevo interés por el naturalismo parecen haberlo propiciado los dibujos, pinturas y textiles de procedencia china, que llegaron a Irán y Asia Central en el período de 1405 a 1430, cuando los emperadores Ming impulsaron las relaciones con el Oeste¹³, esta tendencia

¹¹. - LOSTY, 1982, p. 74.

¹². - Los turcomanos pertenecían a una raza turca, muy abundante en Asia Central, principalmente en Persia y el Turquestán.

¹³. - ROGERS, 1993, p. 28.

se continuó y desarrolló en el imperio mogol. Las primeras miniaturas mogolas conocidas siguen todos los cánones de la pintura persa, por lo que resulta realmente difícil distinguir unas de otras.

HUMAYUN 1530 - 1556

Humayun, el hijo y sucesor de Babur, hombre de espíritu sensible y valeroso, sí tuvo una intervención directa y muy fructífera en el patronazgo de la miniatura. El segundo emperador mogol, según se dice, era muy "sentimental" y un gran amante de las artes, como demostró en el momento en que las circunstancias, no siempre propicias, se lo permitieron.

Intentó desde el comienzo de su reinado rodearse de poetas y filósofos, en la nueva ciudad que fundó en Delhi, Din Panah; pero en el año 1543¹⁴ Humayun, expulsado del trono por Sher Shah, se ve obligado a huir. Decide ir a Persia, donde encontrará apoyo y seguridad con el emperador Shah Tahmasp, chiita y perteneciente a la dinastía Safávida. Este viaje forzado, sería sin embargo de gran importancia para el futuro de las artes en India. En Persia, donde es afectuosamente recibido, visita las ciudades más importantes, interesándose vivamente en sus monumentos y obras de arte.

Los años en los que Humayun permaneció en Persia fueron importantes para la posterior evolución de la miniatura mogola, puesto que el emperador tuvo la oportunidad de conocer directamente los talleres reales y a los artistas que en ellos trabajaban, y cuando pudo volver a India, en 1555 -

¹⁴. - 1543 es la fecha que dan la mayoría de los autores, aunque otros (-A la Court du Grand Moghol-, 1986, p. 15) sitúan este hecho en el año 1544.

1556¹⁵, tan sólo siete meses antes de su muerte, se llevó con él a varios de estos artistas, que habían entrado a su servicio en Kabul, desde 1549. Los artistas que viajaron con Humayun a India fueron Mir Sayyid Ali, Mir Mosavver y Khwaja Abdus Samad¹⁶, que estaban trabajando en Tabriz¹⁷ y se habían formado en la escuela de Herat con Bihzad, uno de los más importantes pintores persas. Ellos llevaron su estilo a la India, siendo los responsables de la organización del taller imperial mogol, que empezaría a dar sus mejores frutos pocos años después.

Estos tres artistas contaban con mucha fama y prestigio en Persia. Posiblemente una de las razones por las que decidieron aceptar la invitación de Humayun fue porque Shah Tahmasp, que había creado unos magníficos talleres de miniatura en Tabriz, y que entre los años 1530 y 1544 fue un gran patrón de las artes, se fue volviendo cada vez más ortodoxo, y a partir del año 1544 o 1545, dejó de mostrar interés por la pintura. El cambio producido en sus ideas le hizo renunciar a las artes, tachándolas de "frívola pérdida de tiempo"¹⁸.

¹⁵. - Las fechas dadas para la historia del imperio mogol oscilan en un año, dependiendo de los autores; en los casos en que se de sólo una será la primera de ellas.

¹⁶. - Este último era más famoso como calígrafo que como pintor.

¹⁷. - En estos años el taller de miniaturas de Shah Tahmasp en Tabriz era famoso por ser el mejor y más especializado del mundo islámico.

¹⁸. - GRAY, 1962, p. 20.

Mir Sayyid'Ali era capaz de pintar una escena de juego de polo, con todo detalle, en un grano de arroz¹⁹. Era un gran observador de la naturaleza, que plasmaba en su pintura prestando mucha atención a las calidades de la materia; muy buen dibujante, estaba especializado en arabescos y su paleta siempre mantuvo un colorido armonioso, aunque también, según parece, su temperamento era muy vulnerable. Uno de sus trabajos más conocidos es su participación, firmada, en las ilustraciones de una copia del Khamsa de Nizami, encargado por Shah Tahmasp entre 1539 y 1543.

Abd al-Samad, artista menos documentado, que trabajó en un Shah Nama para el mismo patrón, también caligrafió en un grano de arroz la última Surat del Corán²⁰. En una página miniada del Muraqqa Gulshan se ve a un joven príncipe tocado con un gorro mogol de esta época, identificable quizás como el futuro emperador Akbar, nacido en 1543; lleva la firma de Abd al-Samad y la fecha de 1551²¹.

Con ellos viajaron también el renombrado pintor, calígrafo y crítico Dust-Muhammad, al que se atribuye un retrato de Humayun con sus hermanos, en un intrincado paisaje²², y el encuadernador Mulla Fakhr.

¹⁹.- ROGERS, 1993, p. 32.

²⁰.- Para la realización de estos minuciosos trabajos los artistas hacían uso de gafas y lentes, probablemente importadas de Venecia.

²¹.- GRAY, 1962, p. 20, lam. 24. En la parte baja de esta miniatura hay montada una escena de Majnun.

²².- Reproducido en WELCH, 1985, p. 145.

Otro retrato conocido de Humayun se encuentra en una pintura que actualmente posee el British Museum, y que se ha titulado "Los príncipes de la casa de Timur"²³. Esta pintura sobre algodón, que aunque está en parte cortada mide alrededor de un metro cuadrado, muestra, en una típica composición safávida, a un grupo de gobernantes sentados en un pabellón, en un jardín, recibiendo a un visitante en audiencia, el fondo lo constituye un paisaje rocoso. La obra ha sufrido ciertas alteraciones, el fondo se ha perdido en parte y se añadieron retratos de Akbar, Jahangir y el príncipe Khurram, pero la figura central, según la mayoría de los autores, se correspondería con un retrato de época de Humayun²⁴. Por el estilo de representación en el paisaje, esta obra se atribuye a alguno de los artistas persas que trabajaron en India, Abd al Samad o Mir Sayyid Ali, o incluso a ambos. Se supone que el trabajo se realizó antes del regreso de Humayun a Delhi, para uno de los palacios de Kabul²⁵.

Humayun aparece también retratado en alguna ocasión en el Akbar Nama²⁶, donde se vuelve a mencionar el vivo interés

²³. - Se habla también de esta obra en el inicio del capítulo dedicado a la temática de la corte mogola.

²⁴. - Aparte de los dos mencionados, no se conocen otros retratos de emperador de esta fecha, pero la fisonomía aquí representada se corresponde con retratos de finales del siglo XVI. En el British Museum hay un retrato de Humayun, copia del siglo XVIII, cuyo original se atribuye a Mir Sayyid (Titley, 1983, p. 188).

²⁵. - ROGERS, 1993, p. 36.

²⁶. - Ilustración publicada en BEACH, 1981, p. 15.

del emperador por la pintura y por la decoración de sus palacios.

Es muy probable que las primeras obras emprendidas por estos artistas, cuando comenzaron a trabajar para Humayun, consistieran en la redecoración de los pabellones y palacios construidos por Babur en Kabul, ya que la decoración de palacios con sus propios triunfos era una práctica frecuente entre los príncipes timúridas y safávidas. Estas pinturas, aunque murales, eran de pequeño formato y eran los mismos artistas ilustradores de manuscritos quienes las realizaban; todavía en nuestros días se conservan partes de estas decoraciones.

Es en estos momentos cuando Humayun pudo dedicarse al fomento de la cultura; mandó recopilar una serie de cuentos islámicos y encargó a Mir Sayid Ali la realización de las ilustraciones de una obra importante, el Amir-Hamzah o Hamza Nama, obra que recoge la biografía del tío de Mahoma y que ocupó más de diez volúmenes; aunque apenas pudo iniciarse en el reinado de Humayun se concluyó en el de Akbar. En las miniaturas que contiene esta obra la influencia persa es muy fuerte, pero en ellas puede encontrarse ya cierto espíritu realista, que marca la tendencia de lo que será posteriormente una característica de la pintura mogol. Los terrenos son más reconocibles que en las miniaturas persas, menos convencionales, en estas imágenes ya se encuentran detalles que reflejan el mundo popular indio islámico e hindú.

Uno de los sirvientes de Humayun relató en sus memorias un hecho que muestra tanto las aficiones naturalísticas como pictóricas del emperador: un día, en que el emperador estaba en su tienda, entró en ella un hermoso pájaro; al verlo Humayun, ordenó inmediatamente cerrar la puerta para capturarlo y, después de admirar su belleza y cortar algunas de las plumas del animal, lo envió a un pintor para que lo retratara²⁷.

Humayun, a pesar de todos los viajes que tuvo que realizar en su vida, algunos de ellos en circunstancias muy poco favorables, no sólo conservó los manuscritos heredados de su padre, sino que se ocupó de aumentar su biblioteca con valiosos libros procedentes de Persia y Kabul. Abu'l Fazl relata en el Akbar Nama cómo en una ocasión, después de una batalla cerca de Kabul, se perdieron unos camellos con unas cajas que contenían los libros reales de Humayun, y el gran regocijo que se produjo cuando los encontraron.

Cuando se estabilizó en el poder, organizó su biblioteca en un edificio construido anteriormente por su enemigo Sher Shah, el llamado Sher Mandal. En esta biblioteca Humayun toma clases de dibujo y, es también el lugar donde Akbar aprende a dibujar bajo la dirección del pintor persa Mir Sayyid Ali. Es así mismo en este lugar donde encontró la muerte accidentalmente, al sufrir una caída en las escaleras²⁸.

²⁷. - JAUHAR -Tezkereh al Vakiat- p. 43, citado en BEACH, 1981, p. 14.

²⁸. - Por los comentarios a este hecho de los cronistas contemporáneos, algunos autores han interpretado, con cierta fantasía, que la biblioteca, además de albergar la colección de manuscritos y servir de taller, se podría haber utilizado para

AKBAR 1556 - 1605

Akbar, fue el emperador que, debido a su capacidad innovadora y a sus avanzadas e inteligentes ideas, estabilizó el imperio, lo agrandó, e hizo que viviera un largo período de paz. Esta etapa fue muy productiva en lo que al arte se refiere, tanto en música y poesía como en arquitectura, diversas artes decorativas, y, muy especialmente, en el arte de la miniatura. Por el número y la calidad de los manuscritos ilustrados que se hicieron durante su reinado, se puede afirmar que Akbar fue uno de los mayores patronos de las artes del libro que se han conocido en la Historia.

Las bases para el desarrollo del arte de la miniatura las había dejado sentadas, posiblemente sin ser consciente de ello, Humayun, quien, como ya hemos visto, trajo consigo de Persia a varios renombrados artistas. A la muerte de este emperador, algunos de ellos siguieron trabajando con su hijo Akbar, contribuyendo con su experiencia a la creación de magníficos talleres imperiales, en los que se formaron bajo su dirección muchos nuevos artistas.

La corte de Akbar se estableció en 1569 en Fatehpur Sikri, y, en esta ciudad, construida por el emperador para celebrar el nacimiento de su primer hijo, fundó una gran biblioteca y un taller de miniatura. Aquí trabajaron pintores

el consumo de drogas. Ver ROGERS, 1993, p. 37.

procedentes de todas las zonas del imperio, así como algunos persas de gran categoría, que habían sido los últimos alumnos del famosísimo Bhizad²⁹: Mir Sayid Ali, que estaba trabajando en la corte mogol desde tiempos de Humayun, Abud Smad y Farroug Beg. Con estos grandes artistas dirigiendo los trabajos, los pintores indios aprendieron en los talleres reales las técnicas de la miniatura persa. En pocos años se realizaron gran cantidad de obras, todas ellas de excelente calidad.

El prodigioso resultado de estos trabajos viene a demostrar que los pintores indios ya poseían un claro dominio de su oficio, lo cual les dio la posibilidad de aprender rápidamente todo lo que los maestros persas tenían que enseñarles, aunque, probablemente, la mayoría de ellos estaban más acostumbrados a trabajar en pinturas murales que específicamente en miniaturas. Quizá, fue la extraña mezcla de la contención y exquisitez de la pintura safávida con la imaginación y la empatía de la india, la que produjo en pocos años tan excelentes resultados.

En los talleres de miniatura se organizó el trabajo en equipo. Existían especialistas para los temas más importantes: paisajes, retratos, representaciones de animales, de plantas, etc., y otros dedicados concretamente a las composiciones o la aplicación de los colores³⁰.

²⁹. - Se poseen bastantes datos acerca de estos pintores, debido a que fueron citados en múltiples ocasiones por los historiadores de Akbar.

³⁰. - En el capítulo de técnicas se ofrece más información sobre este sistema de trabajo.

Debido a este método de trabajo, en las miniaturas mogolas se puede encontrar cierta despersonalización, pero como contrapunto, también se logró que todos los artistas adquirieran un nivel bastante elevado en su forma de hacer, y que los resultados de este trabajo realizado en equipo fueran de alta calidad³¹.

Si el trabajo de los pintores estaba más o menos centralizado, por los colofones de los libros se sabe que había escritorios para los calígrafos en diversos lugares del imperio, cabe destacar los de Agra, Fatehpur Sikri, Lahore y Allahabad³². Una vez escritas, las páginas se reunían y era entonces cuando se distribuían a los pintores. Estas páginas se convertían finalmente en libros cuando pasaban a manos de los encuadernadores.

Según las crónicas el propio emperador, que era un gran aficionado a la miniatura, estaba frecuentemente en los talleres presenciando el trabajo de los artistas, y a veces incluso ofreciéndoles regalos cuando se sentía muy satisfecho con su trabajo. Abu'l Fazl, en su *Ayín-i Akbari*, relata:

"...Su Majestad tuvo desde su infancia un profundo interés en la pintura, a la que dio un gran impulso... Tomó un gran número de pintores a su servicio.

Cada semana, los supervisores y escribas presentaban ante él el trabajo

³¹. - Un tema de gran interés, pero que lamentablemente sobrepasa los límites de este trabajo, es el estudio individualizado de los pintores más importantes de la corte mogol. OKADA, 1989 y 1992, BEACH, 1981 y WELCH, 1978 y 1987, han sido algunos de los autores que más han profundizado en este aspecto.

³². - El trabajo de los calígrafos también era lento, algunas veces escribían dieciséis o diecisiete líneas al día, o incluso menos, ROGERS, 1993, pp. 74-75.

realizado por cada uno de los artistas y Su Majestad los gratificaba de acuerdo con su excelencia³³. "

Aunque en determinadas zonas y períodos históricos se ha producido el rechazo de los musulmanes hacia las representaciones figurativas³⁴, lo que les llevó en repetidas ocasiones a destruir las obras de este tipo que encontraban a su paso, en India, durante los reinados de los mogoles hasta llegar a Aurangzeb, la pintura figurativa se produce con libertad. En contra del pensamiento musulmán más ortodoxo y en defensa de las representaciones figurativas, Akbar hizo la siguiente declaración:

"Hay muchas personas que detestan la pintura, y yo no puedo soportarlas. Tengo la impresión de que el pintor posee unos medios excepcionales para reconocer a Dios, pues un pintor cuando dibuja a cualquier ser viviente, se ve obligado a reconocer que no puede dar vida a su obra. Esto le lleva a pensar en Dios, el creador de toda vida, y así aprende a conocerle mejor³⁵. "

Aunque todavía no se sabe con exactitud dónde estaba situada la biblioteca en Fatehpur Sikri, por un corto comentario del abate Monserrate, que habla del ruido que día

³³. - Extracto tomado de SCHIMMEL y WELCH, 1983, pp. 37-38.

³⁴. - Expuesto y discutido en ARNOLD, 1965, pp. 1-41.

³⁵. - LEVEQUE, MENANT, 1969, p. 77.

y noche hacían los escribas³⁶, al menos algunos estudios de los escribas podrían haber estado próximas a las habitaciones de los jesuitas.

De acuerdo con Abu Falz, otra parte de la biblioteca estaba localizada en el zennana. Por su descripción, sabemos que los libros estaban catalogados en tres grupos:

- . Medicina, astrología, poesía y música.
- . Filosofía, mística, astronomía y geometría.
- . Coranes, tradiciones musulmanas y legislación islámica.

Cada uno de estos grupos se subdividía en libros de prosa, poesía, hindi, persa, griego, de Cachemira y árabe, y todos tenían asignados sus respectivos lugares. Akbar hacía que le leyeran partes de todos estos libros, por eso, a pesar de ser supuestamente iletrado, su conocimiento abarcaba materias muy amplias y diversas. El Emperador también tenía libros guardados en el tesoro real³⁷.

A la muerte de Akbar, su biblioteca contenía alrededor de veinticuatro mil volúmenes, muchos de ellos ilustrados. Según los estudios realizados, el valor de la biblioteca de Akbar superaba en más de tres veces el dinero empleado en la construcción de la ciudad de Fatehpur Sikri³⁸. Creo que

³⁶.- "The Commentary" p. 60.

³⁷.- Las bibliotecas y las artes del libro siempre fueron muy importantes en el mundo islámico, para ampliar información sobre la historia y organización de las bibliotecas ver BRAND, M., LOWRY, G. 1985, p. 57 y ss.

³⁸.- Para más detalles al respecto ver ROGERS, 1993, p. 81.

estos datos son suficientes para demostrar la gran importancia que Akbar dio durante toda su vida a los libros.

LOS GRANDES MANUSCRITOS

Se cree que Humayun, en el poco tiempo que pudo dedicar en India al patronazgo artístico, realizó varios encargos de manuscritos ilustrados, que no pudieron llevarse a cabo durante su reinado, y se finalizaron con Akbar. Es éste el caso del conocido *Hamza Nama*, y también de una colección de cuentos hindúes, el *Tuti Nama*, narrados por un papagayo, y que se completaron en el año 1565³⁹. En este manuscrito, que hoy se conserva en el Museo de Cleveland, se combinan elementos de la tradición safávida, del estilo de Tabriz, con composiciones pertenecientes a las tradiciones hindúes y jaina, así como otros elementos procedentes de la pintura de los Sultanatos.

En el inicio de su reinado se crearon los manuscritos en los que se definió el nuevo estilo mogol; el primero en importancia en este sentido fue el *Hamza Nama*, que había sido encargado por Humayun⁴⁰. Este manuscrito, como ya se ha mencionado, relata la vida del tío de Mahoma, el Emir Amir Hamza; está constituido por una serie de aventuras, en las que el protagonista intenta convertir al islam al mundo entonces conocido.

Esta obra fue muy admirada por el joven Akbar, quien, según Badaoni, se entretenía relatando episodios de esta

³⁹. - Se trataría, por tanto, del primer manuscrito terminado en época de Akbar.

⁴⁰. - Según algunos autores Humayun sólo realizó el encargo, pero no se comenzó hasta la época de Akbar.

historia a su harem⁴¹; para lo cual las miniaturas, y especialmente las de gran tamaño, como son éstas⁴², podían tener una perfecta función ilustrativa. Las pinturas de gran tamaño se emplearon con frecuencia en recitales públicos en las cortes timúridas y turcomanas; una de las obras más difundidas por este medio fue el *Shah Nama* de Firdausi⁴³. Quizá, también por este motivo funcional, las páginas del *Hamza Nama* nunca se encuadernaron.

Las pinturas están realizadas sobre tela de algodón⁴⁴, y cada una de ellas tiene pegada una lámina de papel con el texto en su parte posterior.

Este manuscrito contiene gran cantidad de ilustraciones, unas mil cuatrocientas, distribuidas en catorce volúmenes. Al haber sido realizado durante un período de tiempo bastante largo, unos quince años, a través de éstas ilustraciones puede verse la evolución de la miniatura mogol prácticamente desde sus inicios hasta alrededor de 1570, fecha de aproximada de conclusión de este magno trabajo⁴⁵.

Las primeras miniaturas, iniciadas entre los años 1562 y 1567, mantienen un estilo completamente persa, tanto en la

⁴¹.- En los distintos pasajes de esta historia aparecen constantemente episodios de acción, monstruos, gigantes y acontecimientos mágicos, muy apropiados para relatar en grupo.

⁴².- Sus medidas están alrededor de los 70 x 50 cm.

⁴³.- ROGERS, 1993, p. 44.

⁴⁴.- Este tipo de soporte se había usado en India en pinturas populares, colgaduras pintadas de templos budistas, hindúes y jainas, y en un Vasanta Vilasa jaina pintado en un rollo de tela.

⁴⁵.- Según algunos autores el *Hamza Nama* tardó quince años en concluirse, si así fuera, la fecha dada podría retrasarse alrededor de diez años.

composición como en el tratamiento de las figuras; pero, en las sucesivas, se va apreciando gradualmente la desaparición de esta influencia y, en las últimas, ya pueden encontrarse características propias de la escuela mogol bastante bien definidas; entre ellas los sombreados o la atención a la tridimensionalidad, que en la pintura persa eran inexistentes.

Un aspecto muy llamativo es la insistencia en retratar un escenario real, ciudad o paisaje, que pueda documentar la hazaña del protagonista, y que en la pintura persa, con mucha más tendencia a los paisajes imaginarios, no se daba.

En esta obra se puede apreciar, en conjunto, una fusión entre la elegancia y el virtuosismo persa con la vitalidad y el aprecio a las formas naturales proveniente de la pintura india, y que Akbar tanto admiró. El que la influencia india tomara terreno ante la elaborada técnica persa se debe a la cantidad de artistas indios, unos dcscientos, que trabajaron en los talleres de Akbar⁴⁶, y cuyo estilo, naturalista y más inmediato, era tan del gusto del emperador, que animaba a sus pintores a perseverar en esa tendencia.

La miniatura persa en estos momentos contaba con algunas características de estilo muy definidas, como las perspectivas abatidas, la profusión y el detallismo de elementos, una paleta de color muy amplia, y composiciones simétricas y bien equilibradas; en los paisajes se solían representar siempre los mismos tipos de vegetación, principalmente zarzales y esbeltos cipreses.

⁴⁶.- TOPSFIELD, 1974, p. 15.

A estas características, tomadas en los primeros momentos con bastante fidelidad, agregan los pintores indios rasgos propios de su pintura; en especial destaca el aspecto naturalista, que se ve claramente reflejado en el tratamiento de los animales y, sobre todo, en el paisaje, en el que se representa fielmente la variedad de la vegetación india. Al principio los fondos de las pinturas mogoles también quedan cubiertos muchas veces por la vegetación, como ocurre en las miniaturas persas, sin dejar espacio abierto al horizonte.

El colorido empleado en estas obras es bastante intenso, aspecto también muy característico de este período. Las pinturas del *Hamza Nama* provocan, a primera vista, un fuerte impacto visual; no ocurre así con las persas, que, por sus refinados colores y su minuciosidad, necesitan ser analizadas con mucho detalle; estas ilustraciones constituyen los primeros ejemplos de una nueva tradición, mucho más vital.

Debido a la participación de gran cantidad de artistas en este trabajo, con distintas procedencias y formación, la calidad de las pinturas es bastante variable; algunas de ellas tienen un estilo consolidado, mientras que otras parecen el resultado de experimentos pictóricos.

De este voluminoso trabajo, actualmente se conserva sólo una pequeña parte, que comprende poco más de ciento cincuenta páginas.

Como ya se ha visto en el capítulo dedicado a la temática, los intereses literarios de Akbar eran amplísimos y, aunque incompleta, poseemos bastante información sobre las

copias de manuscritos y las traducciones que se hicieron durante su reinado⁴⁷.

Una de las obras importantes fue el *Razm Nama*⁴⁸, o libro de los guerreros, una suntuosa traducción del Mahabharata, que contiene 169 ilustraciones. Se ejecutó entre los años 1584 y 1589, por orden personal de Akbar. Esta obra fue traducida al persa por Badauni, musulmán ortodoxo sunita, quien también escribió por su cuenta una historia de Akbar, en la que realiza varios comentarios sobre la extrañeza que a él le produce el interés de Akbar por la cultura y las gentes de la India. Este manuscrito hoy pertenece al Maharaja de Jaipur, al igual que una excelente copia del Ramayana, de similares características.

Las 169 miniaturas que componen esta obra difieren tanto por el tema como por el estilo, debido a que fueron realizadas por numerosos autores. En un principio estaba el nombre de cada autor en la parte baja de cada página; el jefe de la biblioteca era el encargado de realizar estas anotaciones, que para algunos autores son seguras, aunque no tanto para otros. Todas las obras tienen varios nombres de pintores, el primero citado era el responsable de la composición, el segundo del color y el tercero, si lo había, de los personajes o los rostros.

⁴⁷. - En BRAND, M. y LOWRY, G. 1985, encontramos una enumeración bastante completa de las obras que Akbar mandó copiar (pp. 63 a 65) y también sobre los trabajos realizados en el departamento de traducción (pp. 66 a 72).

⁴⁸. - Para un análisis iconográfico y estilístico de esta obra, ver el artículo de SEYLLER, 1985.

Entre sus autores, ocupado de una gran parte de las composiciones, se encuentra un gran pintor indio llamado Daswanth, que fue descubierto por el propio emperador. Parece ser que era hijo de un portador de palaquín hindú, Akbar le vio un día dibujando sobre un muro y, reconociendo sus aptitudes, le hizo entrar en los talleres reales. En sus trabajos, de muy alta calidad, se puede distinguir un acento romántico propio de la pintura hindú. Este pintor no pudo alcanzar plena madurez en sus trabajos, puesto que se suicidó joven.

Otro artista importante de esta obra fue Basawan, también de origen indio y uno de los primeros artistas que conoció la técnica europea; este pintor tiene un estilo más evolucionado en cuanto a la representación del espacio y los volúmenes. Basawan, con Miskina, serán los pintores más importantes en los últimos años del reinado de Akbar⁴⁹.

En los últimos veinte años de su reinado Akbar se interesó especialmente por que se ilustraran manuscritos referidos a su propia vida y a la de sus antepasados timúridas.

Akbar contaba en su corte con varios historiadores, ya que era muy aficionado a la historia y disfrutaba escuchando relatos de este tipo. Mandó que varios de ellos, especialmente los que se referían a su vida y a la de sus antepasados, fueran ricamente ilustrados en sus talleres. Se

⁴⁹. - En BRAND, y LOWRY, 1985, p. 60, encontramos una lista con los pintores y calígrafos de Akbar.

realizaron varios "Nama", palabra persa que se traduce por crónica o historia, y que se ponía detrás del nombre de la persona protagonista de la obra, dando así nombre a ésta⁵⁰.

Ordenó realizar el *Timur Nama*, consagrado a la vida de su antepasado Tamerlán⁵¹, y otro dedicado a Babur, el fundador de la dinastía, inspirado en las memorias que él mismo había dejado escritas.

El *Babur Nama*, del que se realizaron al menos cinco copias, de las que las más completas se encuentran en el museo Victoria y Alberto y en la British Library de Londres; es el libro que narra la biografía de su abuelo, y, a la vez que una importante obra de arte, es una rica fuente documental. En este manuscrito se representa a Babur dedicado a la jardinería, entre sus jardineros, estudiando las plantas o dedicado a dirigir la realización de jardines. Relata una vida tranquila y apacible, en la que ocupa un papel destacado la observación de la naturaleza. El mundo que se representa es imaginario, puesto que quienes realizaron las ilustraciones no pudieron conocerlo; sin embargo, es real en cuanto a que se inspira directamente en la corte mogol y, en algunas ilustraciones, se muestran datos concretos para situar las imágenes.

En el manuscrito de la British Library, aparecen los nombres de cincuenta y cuatro pintores, entre los que se encuentran Manohar y Mansur. Algunas de sus ilustraciones,

⁵⁰.- Actualmente, en Persa, la palabra **Nama** también se traduce por "señor".

⁵¹.- Nombre procedente de Timurlang.

y también las de otras copias, están realizadas a doble página, en especial las más escasas que muestran las campañas victoriosas de Babur y las cacerías, y las más abundantes relacionadas con la jardinería. En las dedicadas a la flora y la fauna a veces aparecen dos, tres o cuatro ilustraciones en la misma página⁵².

El *Akbar Nama*, es el libro que relata la historia del emperador Akbar; fue escrito, a instancias del propio emperador, por su biógrafo oficial, Abu-Fazl⁵³. En esta obra se exalta abiertamente la labor realizada por el emperador y en las miniaturas se le representa en diversos actos de su vida: en audiencias públicas, dedicado a la vida de corte, con su familia o practicando la caza, uno de sus deportes favoritos.

Akbar fue un emperador singular, de gran inteligencia y con una mente muy abierta, que tuvo una vida y un reinado absolutamente merecedores de contarse entre los más brillantes de la historia de India. Entre los hechos destacables de la vida de Akbar constan la consolidación y pacificación de un imperio, la elaboración y puesta en práctica de una nueva teoría administrativa, la concepción de una nueva religión y la construcción de una nueva ciudad,

⁵². - El comité organizador del Uzbek SSR Simposio Científico internacional de la UNESCO publicó en Samarcanda, en 1969, tres interesantes cuadernos de láminas, procedentes del manuscrito de la British Library, separados por temas, uno dedicado a la caza, la flora y la fauna, otro a las batallas, y el tercero a la vida de corte.

⁵³. - ABU FAZL -Akbar Nama- Ess. Ess. Publications. Delhi, 1973.

Fatehpur Sikri, en la que hubo un altísimo desarrollo cultural y en la que se inició un nuevo estilo para la Historia de la Pintura. Todos estos acontecimientos aparecen, relatados con el más cuidado detalle, en el Akbar Nama.

Abu Falz, que entró al servicio de Akbar en Fatehpur Sikri, a la edad de veintitrés años, se convirtió pronto en una de las personas más próximas al emperador, al que unió una estrecha amistad, lo que facilitó en muchos aspectos su labor como cronista⁵⁴.

Se conocen dos obras suyas, el Akbar Nama y el *Ain-i-Akbari*, o "Legislaciones de Akbar"; estas dos obras posiblemente constituyen uno de los relatos más completos que se han redactado acerca de los asuntos de una corte concreta.

El *Ain-i-Akbari*, que tardó siete años en escribirse, es un compendio de reglas y procedimientos, diccionario científico y resumen estadístico. Es probable que muchos de los datos presentados en este trabajo se obtuvieran, con permiso del emperador, en los diversos departamentos estatales. También contiene alfabetos, etimología comparada, diversos sistemas de calendario del mundo y métodos matemáticos para calcular la naturaleza y el tamaño de la tierra. También contiene la lista de los diecisiete mejores pintores de los talleres reales⁵⁵.

⁵⁴. - En este trabajo, en el capítulo dedicado a la historia de Akbar, se ofrecen más datos biográficos sobre Abu Fazl.

⁵⁵. - Aunque no se sabe con seguridad, por el contenido de esta obra es muy posible que también fuese un encargo de Akbar.

Para que la redacción de la compleja biografía de Akbar fuera lo más completa posible, se creó un equipo de investigación, que registraba los informes y testimonios de todas las personas que habían tenido que ver con algún suceso importante de la vida de Akbar; esta actividad se llevaba a cabo tanto en la capital como en las provincias. También había un equipo de escribientes, compuesto por catorce personas, de las cuales había siempre dos en activo, que registraban todos los acontecimientos de la vida del emperador, incluidos también los detalles cotidianos.

El mismo Abu Fazl realizó labores de recopilar documentos e informes y de entrevistar a personas que podían tener conocimientos de interés para su trabajo. El mismo describe esta actividad, totalmente innovadora en la manera de hacer historia de su tiempo, como "adentrarse en las temibles veredas de la investigación"⁵⁶.

Akbar escuchaba la lectura de cada parte del libro una vez que ésta se concluía; así mismo, cada semana analizaba todas las ilustraciones terminadas, y emitía su opinión al respecto, premiando a los pintores que él consideraba que habían realizado mejor su trabajo. En una miniatura del Akbar Nama, perteneciente a la Chester Library, se muestra a Abu Fazl presentando ante Akbar un volumen del Akbar Nama encuadernado e ilustrado⁵⁷. Esta bellísima ilustración es como el colofón de un largo prosc, que supuso varios años de trabajo por parte de un numeroso grupo de calígrafos,

⁵⁶.- GASCOIGNE, 1971, p. 100.

⁵⁷.- Publicada en SEN, 1984, lam. 7.

pintores, y otros artífices, además del realizado por el historiador.

Aunque muchos autores han criticado el estilo abiertamente adulator de esta obra, por otra parte nada extraño en el contexto histórico en que se escribió, es igualmente cierto que se trata de un documento histórico de incalculable valor, que nos permite conectar doblemente, por el texto y por las ilustraciones, con la vida de la corte mogol.

El emperador estaba tan orgulloso del trabajo de su cronista, que lo recompensó otorgándole importantes cargos militares⁵⁸; estas muestras de aprecio parece ser que provocaron los celos del príncipe Salim, el futuro emperador Jahangir, que mandó asesinarlo. Con este acto quizá consiguiera Jahangir apagar sus celos, lo que sí logró fue que el Akbar Nama nunca llegara a concluirse.

El Akbar Nama está dividido en tres partes. La primera es la crónica de los antepasados de Akbar y de su niñez, la segunda comienza en el momento de su coronación y acaba en el año treinta de su reinado, mientras que la tercera trata sobre las conquistas de Akbar en el este y en Bengala.

La historia de Akbar, relatada con suma precisión, fue ilustrada con igual detalle, son unas miniaturas dotadas de gran fuerza y capacidad expresiva, que nos reflejan con

⁵⁸. - Como señala Gascoigne, en la sociedad mogola la promoción conducía inevitablemente al campo de batalla y los puestos más elevados de la corte se hallaban reservados a los militares con éxito. GASCOIGNE, 1971, p. 121.

minuciosidad y realismo los diversos acontecimientos de la narración.

En los manuscritos del Akbar Nama los temas que se representan con más frecuencia son la construcción o el asedio de fortalezas, las batallas y los diferentes tipos de audiencias y celebraciones.

Además de la corte del emperador, se representan otras cortes principescas, y también a éste participando en fiestas y celebraciones hindúes; esto era importante para conseguir el ambiente de paz y armonía que pretendió crear en su reino.

El Akbar Nama fue un excelente medio de propaganda de las hazañas heroicas del emperador; en él se fue elaborando gradualmente una iconografía imperial por medio de la cual se exalta la grandeza del imperio y del monarca reinante, su política y sus instituciones. El carácter en parte propagandístico de esta obra se dirige tanto hacia sus vasallos como hacia sus enemigos. De esta forma, Akbar vio en el arte el medio para expresar y hacer brillar la ideología imperial.

Existen dos manuscritos ilustrados del Akbar Nama; el primero, que se fecha alrededor de 1590, se conserva actualmente en el museo Victoria y Alberto de Londres. El segundo manuscrito, de hacia 1604, está mayoritariamente repartido entre la British Library de Londres y la Chester Beatty Library de Dublín. Otras páginas de este manuscrito están dispersas en diversas colecciones en diferentes partes del mundo. Edwin Binney tercero poseía una de ellas, que ha

sido expuesta en varias ocasiones⁵⁹. En España, en el Museo Lázaro Galdiano, se conservan otras tres miniaturas de este manuscrito, que se analizarán con detalle en el catálogo.

El manuscrito del museo Victoria y Alberto tiene 116 miniaturas⁶⁰. La mayoría de las pinturas no tienen texto, y en las que éste aparece no tiene que ver con la composición; en los manuscritos indios generalmente no se introduce texto en las ilustraciones, no así en los persas, en los que aparece tanto dentro de la ilustración como bordeando el margen. Al igual que en el segundo manuscrito del Akbar Nama, son frecuentes las obras a doble página.

Estas miniaturas suponen el auténtico inicio de la pintura mogol, en todas ellas se encuentran rasgos comunes: el horizonte es siempre muy alto, a veces más que el margen superior, que en ocasiones corta las representaciones arquitectónicas; las ilustraciones tienen numerosas figuras, y en ellas abundan los detalles realistas. En esta obra todavía se puede encontrar, en la concepción de las superficies y en los efectos decorativos, influencia del estilo persa; pero los dibujos son de una gran finura y aparecen delicados efectos de claroscuro, que nunca se habían dado en la pintura anterior. En algunas de las representaciones los personajes todavía no se diferencian bien unos de otros, porque aún no ha terminado de legitimarse

⁵⁹. - Ver BINNEY, 1973, pp .41-43.

⁶⁰. - El mejor trabajo publicado sobre este manuscrito es el de SEN, 1984. Se publica sólo una selección de ilustraciones, pero perfectamente introducidas y documentadas.

el retrato en la corte, pero muy poco después sí se harán retratos auténticos.

Las pinturas del Akbar Nama, por su intención narrativa, ponen mucho énfasis en el detalle. Muchas de las composiciones presentan cierta aglomeración, solapan elementos y personajes, y muestran un gran dinamismo, al que a veces se añade la confusión propia de las batallas. Estas imágenes intentan transmitir realismo, y poseen cierto aire de reportaje, algo fácilmente explicable, debido a que algunos pintores estaban presentes en las campañas, y otros tuvieron la oportunidad de presenciar muchos de los acontecimientos de la corte.

En los años en que se ilustra este primer manuscrito, el emperador admira sobre todo las composiciones enérgicas, tumultuosas, enfáticas, que parecen hacer eco de sus valores heroicos, sus conquistas, sus exploraciones militares y sus victorias⁶¹. Sin embargo, en las láminas finales ya hay menos tensión y empiezan a utilizarse colores más tenues, que anticipan el estilo que se desarrollará en el segundo Akbar Nama. Aunque la viveza del color y la variedad técnica se perpetúa a lo largo de todo el período de Akbar, como resulta evidente en una de las miniaturas del museo Lázaro Galdiano, que más adelante tendremos ocasión de comentar.

Las ilustraciones del segundo Akbar Nama, realizado unos catorce años después que el primero, también relatan con todo

⁶¹.- Algunas de las más conocidas son las aventuras de Akbar con el elefante Hawai, los asaltos a Chittor y Ranthambhor, y la armada imperial cruzando el Ganges.

detalle los sucesos de la vida del emperador, pero, en ellas, se aprecian sensibles diferencias respecto al estilo anterior. Son pinturas mucho más refinadas, que muestran a Akbar con cierta distancia, poniendo menos énfasis en sus hechos heroicos y guerreros, haciendo hincapié por el contrario en animadas escenas de corte; ello es debido a que en este momento ya existe cierta distancia histórica con respecto a los hechos. Estas miniaturas anuncian lo que será el estilo mogol durante el siglo XVII.

Este cambio de estilo en un período tan corto se debe a que, a partir del año 1600, se va perdiendo la división sistemática del trabajo; el emperador, ya anciano, incita ahora a los pintores, que trabajaban en equipo en una misma miniatura, a obrar sólo y rivalizar por la originalidad de su trabajo. Al final del reinado de Akbar, la pintura va alcanzando cada vez mayor refinamiento y sutileza, mientras los manuscritos ofrecen menos ilustraciones, sin embargo, se producen muchas más miniaturas aisladas.

Akbar, en estos momentos, estaba muy preocupado porque la calidad de los pinceles, los papeles y los pigmentos mejorara en todo lo posible; las pinturas y las mezclas de colores adquirieron gran calidad. Se inicia la pintura de retratos y también la de flora y fauna, que será la máxima expresión de la pintura mogol en el siguiente reinado; la paleta de tonos más claros anticipa el período de Jahangir.

Las ilustraciones del segundo Akbar Nama son por ello más acabadas, más refinadas y personales. En estas pinturas no hay un estilo unificado, las composiciones armoniosas, con

colorido muy suave y matizado, aparecen junto a otras mucho más dinámicas, con colores intensos, que recuerdan el estilo del manuscrito anterior; también existen considerables diferencias en la calidad de las ilustraciones.

Según Beach⁶², en estas pinturas se pueden definir dos grupos de pintores, claramente diferenciados por el estilo: los representantes de la "vieja guardia" como Dharm Das, que llevó a cabo catorce ilustraciones y Lal, que pintó trece, y los del segundo grupo, con un trabajo más innovador y que alcanzaron su plena madurez con Jahangir, como son Blanchard, Daulat, Dhanraj, Govardhan, Hiranand o Manohar, entre otros.

La mayor parte del segundo Akbar Nama se conserva entre la British Library de Londres, que posee el volumen primero, y la Chester Beatty Library de Dublín, que conserva el segundo, incompleto, y la primera parte del tercero. Estos dos volúmenes reúnen sesenta y una miniaturas, de las que 58 fueron separadas del manuscrito original. La medida de estas miniaturas oscila entre 18 y 24'5 cm. de largo y de 12 a 14'5 cm. de ancho.

Este manuscrito, según Arnold y Wilkinson⁶³, estuvo en la biblioteca real de los mogoles hasta que Nadir Shah, en el saqueo de Delhi en 1739, lo llevó a Persia. Allí lo compró el comerciante francés Demotte, junto con otros manuscritos persas, a principios del siglo XX.

⁶².- 1981, p. 25.

⁶³.- Autores de un catálogo sobre las miniaturas de la Chester Library, de 1936.

La mayor parte de estas miniaturas, en las que se cortaron los números y las inscripciones de los artistas, se montaron en bordes decorados con oro, que pertenecían a las páginas de un diccionario de época de Jahangir, el *Fahrang-i-Jahangiri*, escrito en persa, por Jamal al-Din Husayn Inju, entre los años 1607 y 1608. Estas miniaturas se distribuyeron en distintas colecciones de Europa y América y, como se verá en el catálogo, a nuestro país también llegaron tres de ellas.

A pesar de la dificultad que ello supone, se han podido identificar algunas de estas pinturas dispersas; Leach, en el segundo volumen del catálogo de las colecciones de la Chester Beatty Library, que se publicará en breve, ha reconstruido en parte la secuencia de las obras conservadas. Los nuevos descubrimientos harán que esta secuencia pueda irse completando.

LA INFLUENCIA EUROPEA

Las alianzas y contactos internacionales del imperio mogol no sólo se establecieron con los uzbekos de Asia Central y los safávidas de Persia, sino también, tanto directa como indirectamente, con Europa. Desde principios del siglo XVII hubo fábricas inglesas y holandesas establecidas en territorio mogol⁶⁴. También estaban los asentamientos portugueses de Diu, Dimau y Goa. Todos estos puntos eran de importancia fundamental para las relaciones y negocios. Se exportaban principalmente especias, drogas, lana y algodón y se importaban metales, muchos artículos de China, y diversas "curiosidades" europeas⁶⁵.

Pero, para el mundo del arte, mucho más importante que la llegada de todos estos objetos, fue la de grabados y pinturas del norte de Europa, y algunas obras religiosas traídas por los jesuitas.

El primer encuentro de Akbar con los europeos se produjo en 1572, durante la campaña de Gujarat, y el emperador pronto mostró su interés por los extranjeros. Según relata Abu Fazl⁶⁶, muchos cristianos de Goa se acercaron a saludar al emperador, que los recibió personalmente, haciendo muchas preguntas sobre sus costumbres.

⁶⁴.- ROGERS, 1993, pp. 61 y ss. explica como se iniciaron estos contactos.

⁶⁵.- Entre las que se encontraban instrumentos musicales, relojes, autómatas y espejos venecianos.

⁶⁶.- Akbar Nama, 3:37.

Akbar mandó una primera misión mogola a Goa en 1575, que fue seguida de una de un pequeño grupo de jesuitas a la corte de Akbar. Entre ellos, hubo tres que vivieron durante varios años en la corte de mogol; eran Rodolfo Aquaviva, un aristócrata italiano cuyo tío fue general de la Compañía de Jesús, Antonio Monserrate, español, que escribió un relato acerca de su vivencia en el imperio mogol, y Francisco Henriquez, un persa converso y procedente del Islam, que actuaba como intérprete⁶⁷.

Los jesuitas llevaron con ellos diversas obras de arte, entre ellas, muchos instrumentos musicales; el que de todos causó más admiración fue un órgano, que se exhibió en público en Fatehpur Sikri en 1581. Se tienen noticias de muchos de los regalos que llevaron⁶⁸. Con todos estos objetos, se propició un interesante intercambio cultural. Este hecho es especialmente importante para la evolución de la pintura mogol, porque los jesuitas hicieron que la influencia de la pintura occidental penetrara en los talleres de miniatura, al hacer llegar a los talleres mogoles muchas obras de arte europeas, que fueron repetidamente copiadas por los artistas; trajeron principalmente grabados holandeses y alemanes, concretamente de Dureno, así como biblias ilustradas⁶⁹.

⁶⁷.- GASCOIGNE, 1971, p. 115.

⁶⁸.- En BRAND y LOWRY, 1985, p. 98, se describen los regalos que llevaron, y también las pinturas y obras de arte (pp. 99 a 103).

⁶⁹.- En casi todos los textos que tratan sobre la pintura de época de Akbar se encuentran publicados multitud de ejemplos de este tipo de copias.

Era tal la admiración que, tanto Akbar como Jahangir, profesaban por la pintura religiosa europea, que los jesuitas estaban convencidos de que querían convertirse. Uno de ellos⁷⁰, relata que Akbar visitaba algunas veces la capilla que tenían instalada en Fatehpur Sikri, y cómo en una ocasión, en que iba acompañado por su hijos, admiró mucho las pinturas que allí había instaladas, y mandó a sus pintores que las copiaran.

En Fatehpur Sikri, en el oratorio de los jesuitas, pintores mogoles hicieron en 1582 pinturas que representaban a Cristo y a la Virgen. También se sabe que Akbar tenía decorado su palacio con algunos tapices europeos.

Debido al descubrimiento de la pintura occidental, a través de algunas pinturas al óleo, manuscritos ilustrados y muchos grabados, que se extendieron rápidamente, los pintores empiezan a preocuparse por la perspectiva, con la que experimentan, aunque sin llegar muchas veces a resultados verosímiles.

Lo más probable es que los pintores indios aprendieran perspectiva simplemente por la observación de las obras europeas, aunque, quizá recibieran algunas lecciones, o bien de los jesuitas, o de algunos pintores europeos que visitaron la corte mogol⁷¹.

Los pintores mogoles también tuvieron la oportunidad de conocer los tapices flamencos, ya que éstos se enviaban regularmente, como regalos diplomáticos, con las embajadas

⁷⁰. - Du Jarrie ~~Akbar and the Jesuits~~, p. 26.

⁷¹. - ROGERS, 1993, p. 70.

partes; los cuerpos, también a través del sombreado, adquieren volumen, mientras que en el fondo, encontramos un paisaje perfectamente representado en la lejanía⁷⁴.

Estos artistas consiguieron adaptar con tanta habilidad las técnicas y formas de representación occidentales que, según Rogers⁷⁵, podría parecer que algunos de ellos habían sido formados en el norte de Europa.

⁷⁴. - Esta pintura pertenece al manuscrito Matla'al-Anvar, de Amir Khosrow Dihlavi; sin embargo, si separásemos de la pintura la parte del fondo, tendríamos un paisaje absolutamente "holandés".

⁷⁵. - ROGERS, 1993, p. 56.

EL RETRATO

Es en la época de Akbar cuando el retrato penetra en la pintura mogol, de la que pasará progresivamente al resto de la pintura india; este género será muy desarrollado por los pintores mogoles llegando a ser uno de los más importantes pues estaba siempre ligado a la vida de la corte y a sus aristocráticos y refinados integrantes.

El desarrollo del retrato está muy relacionado con los encargos de Akbar, que tendían en especial a las crónicas ilustradas y las historias narrativas. Aunque este tipo de historias se habían ilustrado anteriormente, con los sucesores de Tamerlán, a principios del siglo XV, nunca se hacían retratos auténticos. Esto ocurre hasta la época de Humayun, de quien se hicieron más "retratos tipo", en los que su peculiar turbante era uno de los rasgos más definitorios, que retratos realistas.

En el mundo islámico, aunque existen ejemplos aislados casi desde sus orígenes, los primeros en aceptar de forma abierta el retrato fueron los otomanos; Mehmed el Conquistador (1451-81), fue pintado por artistas italianos, como Gentile Bellini, así como por artistas de su propio estudio. También en Irán, hacia 1530, se realizó un álbum con los personajes más notables de la corte de Shah Tahmasp. A partir de estos inicios los retratos, especialmente los dinásticos, se realizaron cada vez más. Esta difusión del arte del retrato se produjo a pesar de ir totalmente en contra de las actitudes islámicas tradicionales, que propugnan:

"La pintura de todo ser viviente está estrictamente prohibida y es uno de los más grandes pecados...está prohibida bajo cualquier circunstancia, porque implica igualarse a la actividad creativa de Dios⁷⁶."

El tipo de retrato mogol es siempre de perfil o medio perfil; muchos de los retratos que se hicieron, especialmente para los grandes manuscritos, debieron reproducirse mediante estarcidos, y, por tanto, el personaje retratado seguiría presentando la misma imagen aunque pasaran algunos años.

Al igual que los soberanos mandaron reproducir en miniaturas sus hazañas, sus fiestas, sus cacerías y sus amores; los cortesanos, siguiendo el ejemplo de los emperadores, también encargaron miniaturas con sus retratos o pasajes que representaran los hechos destacables de sus vidas.

Los que contemplaban los retratos querían que en éstos hubiera una descripción precisa de la persona, teniendo en cuenta no sólo los aspectos físicos sino también los psicológicos. Así, se consiguen retratos de mucha calidad, en los que estos dos aspectos están sabiamente reflejados; aunque los mejores retratos psicológicos se realizarán en el reinado de su hijo Jahangir y sobre todo en el de su nieto Shah Jahan, poco a poco la plasmación de estos valores se va abandonando en favor de un mayor decorativismo, con lo

⁷⁶.- ARNOLD, 1965, p. 9.

cual los retratos pierden en parte la fuerza que poseyeron durante los años anteriores, haciéndose más fríos.

Debido al afán de que los personajes fueran reconocidos sin ninguna duda, en algunas ocasiones en las bandas de los trajes se colocan cartelas con el nombre de cada uno. Esto, realmente no era necesario porque, como se ha comentado, los retratos que se hacían eran de mucha calidad y, en la mayoría de ellos, no se requería ningún tipo de explicación añadida para que las personas que conocieran a los retratados supieran de quién se trataba. Sin embargo, este afán de precisión ha sido muy útil posteriormente para identificar a algunos de los personajes integrantes de la corte, que eran mencionados en las historias, y que de otra forma no habrían podido quizá ser reconocidos.

Según nos cuenta Abu Fazl, Akbar encargó un enorme álbum de retratos, en el que aparecían, además de su familia, todos los personajes importantes de su corte y también de las circundantes. Según sus propias palabras, lo que Akbar quería conseguir con este álbum era que:

"...todos los que ya hubieran pasado por este mundo recibieran nueva vida y todos los que estuvieran todavía vivos, tuvieran inmortalidad"⁷⁷.

Las diferencias de formato que existen en los retratos de la época de Akbar, sugieren que debieron hacerse varios álbumes diferentes.

⁷⁷.- WELCH, 1963, p. 28 y ROGERS, 1993, p. 60.

Aunque la mayor parte de los retratos eran del propio emperador o los cortesanos, también existen algunos de mujeres, músicos, médicos y otros miembros de la corte. Además de todos los retratos independientes, en los grandes manuscritos de historia también se llevaron a cabo multitud de retratos de las gentes más diversas.

En su corte fueron frecuentes las fiestas, que quedaron magníficamente representadas en las miniaturas de la época, mostrando la riqueza y el esplendor con que eran vividas y dejando un testimonio de gran valor para el estudio de la historia mogol. Hay representaciones de audiencias de diversos tipos, en todas ellas lo más habitual es que el emperador aparezca sentado bajo un lujoso baldaquino. Generalmente se encuentra solo pero también puede estar acompañado de alguno de sus hijos o de sus ministros. Alrededor del baldaquino se encuentran distribuidos los personajes de la corte, embajadores o visitantes ilustres, y completan la escena servidores, músicos, astrólogos, artesanos y muchas veces también animales, caballos u otros varios utilizados para la caza, como por ejemplo halcones.

Aunque la intención principal de este tipo de representaciones es en gran parte propagandística, en muchas ocasiones se consiguieron excelentes retratos de grupo.

JAHANGIR - 1605 -1627

Jahangir, el hijo de Akbar y su sucesor, llegó al trono ya en edad madura; poseía una amplia cultura, que abarcaba materias tan diversas como la zoología y la botánica o la pintura.

Con este emperador, la corte se traslada de nuevo, estableciéndose en el Fuerte Rojo de Agra, construido por Akbar, principalmente en torno al Jahangir Mahal, el "Palacio de Jahangir".

De entre sus aficiones, una de sus favoritas eran las ciencias naturales, y es precisamente a su estudio a lo que dedica la mayor parte de su tiempo. Realizó trabajos científicos muy detallados sobre plantas y animales, y se dedicó también a la disección.

Su época conoce un momento de gran esplendor para la miniatura. De los grandes talleres del período de Akbar se pasa a otros mucho más reducidos, pero selectos, en los que trabaja un grupo de élite formado por los mejores artistas, seleccionados por el propio emperador.

En estos talleres el emperador manda realizar manuscritos, como los que se comentarán a continuación, pero también se realizan muchas pinturas independientes, de mano de un solo artista; hasta este momento las miniaturas aisladas eran muy poco frecuentes en la pintura mogol, pero Jahangir era muy aficionado a este tipo de obras, por lo que potencia su desarrollo.

Con respecto a su profundo conocimiento sobre arte, el propio emperador, que presumía de ser un gran observador de la técnica, dejó escrito en sus memorias:

"Mi gusto por la pintura y mi capacidad de juicio ha llegado a un punto tal que cuando se me presenta un trabajo, sea de un artista muerto o vivo, sin que se me digan sus nombres puedo decir el momento en que se hizo ese trabajo y por quién, y si es una pintura que contiene varios retratos, y cada rostro ha sido realizado por un maestro diferente, puedo descubrir cuál de las caras ha sido realizada por cada uno de ellos. Y si otra persona ha pintado los ojos y sus cejas en un rostro, puedo percibir quién hizo el trabajo original y quién pintó los ojos y las cejas¹".

Tal era la afición de Jahangir diferenciar los trabajos de los artistas que muchas veces escribió su nombres en las obras; estos nombres casi siempre son correctos, y a veces han sido el dato más seguro para atribuciones posteriores.

Como había ocurrido con su padre, a Jahangir le gustaba coleccionar manuscritos; recibió como regalo muchos libros de excelente calidad, pero él mismo no realizó muchos encargos. Poseía también álbumes con miniaturas persas, que en ocasiones eran adaptadas al gusto mogol, cambiando los rostros u otros detalles. Algunas de estas miniaturas persas procedentes de un *Muraqqa Gulshan*, conservadas en un álbum

¹.- ROGERS, 1993, p. 85; estas famosísimas frases se mencionan prácticamente en todas las obras que tratan sobre Jahangir.

de Jahangir², fueron adaptadas al nuevo formato; en una página hay una nota del pintor Daulat, en que éste declara que ha añadido las colinas de fondo a una escena de caza. La página siguiente, que representa a un príncipe y su séquito aproximándose a una tienda, parece haber sido alterada dos veces, primero por Daulat o alguno de sus compañeros, y de nuevo hacia 1700, fecha en que se añadieron las nubes de la parte superior.

Jahangir encargó que se ilustraran sus memorias, *Tuzuk-i Jahangiri*, las "Regulaciones de Jahangir", que abarcan los dieciocho primeros años de su reinado³. En Marzo de 1619 ordenó que se ilustraran y encuadernaran los eventos de sus doce primeros años de reinado, que componen el volumen I del *Tuzuk*. Se hicieron varias copias, la primera de las cuales se la regaló al príncipe Kurram, el futuro Shah Jahan, con motivo de su veintiseis cumpleaños. En la segunda parte de su diario escribió que consideraba a Shah Jahan como el primero de sus hijos, y que esperaba que este regalo le aportase buena suerte.

Precisamente una de las ilustraciones más conocidas de este manuscrito es la que muestra al príncipe sentado en una balanza, pesado con plata y joyas, en el día de su cumpleaños⁴. En estas ilustraciones abundan las pinturas

².- Ver GRAY, 1962, lam. 21 y 24.

³.- En los últimos años, debido a su enfermedad, no pudo escribir él personalmente, valiéndose de la ayuda de un escriba, al que dictaba exactamente lo que quería que quedara escrito.

⁴.- Esta miniatura, perteneciente a un álbum de ilustraciones hoy disperso, (se cree que el texto se encuadernó en un volumen independiente) se conserva en el British Museum.

alegóricas, que tienen una función propagandística de exaltación de su poder. En estas escenas suele aparecer con el halo, y en algunas ocasiones aparece retratado al lado de imágenes de la Virgen o de Cristo, o también de sus antepasados.

Este manuscrito, del que actualmente se conservan pocas páginas, y éstas dispersas, fue el más voluminosos que se hizo durante su reinado.

A pesar de su gran pasión por la pintura, en sus memorias sólomente comenta, aunque con grandes elogios, los trabajos de dos de sus pintores, Abu'l Hasan y Mansur⁵.

Además de la pintura, tenía verdadera pasión por rodearse de todo tipo de bellos objetos y, como debido a la prosperidad del momento podía permitírsele, vivía rodeado de lujosísimas telas, tapices, copas y todo tipo de elementos decorativos, que se representan con minuciosidad en las ilustraciones de sus memorias.

La esposa favorita de Jahangir, la inteligente y poderosa Nur Jahan, también fue una gran amante de las artes⁶; era de origen persa y, a través de su influencia, algunos aspectos de la estética persa se introdujeron en la corte mogol; entre ellos son los más importantes los trabajos en piedras duras, que tendrán su máximo exponente pocos años después en el Taj Mahal, y el gusto por la ornamentación

⁵. - El fragmento del *Tuzuk* en que escribe estos comentarios está publicado en BEACH, 1981, p. 26.

⁶. - Aunque no se conservan retratos suyos seguros de época, sí existen algunos posteriores, ver GAUR, 1980, P. 5.

delicada, decorativista y hasta prolija, que se reflejará en la pintura.

A este fomento del influjo persa también contribuirían el pintor iraní Aqa Riza y su hijo Abu'l Hasan. Ambos habían trabajado para Jahangir desde el año 1599, en que el futuro emperador, revelándose contra su padre, había establecido una corte independiente en Allahabad.

Akbar era un gran aficionado a la Historia y por ello encargó que se realizaran muchos manuscritos ilustrados referentes a esta materia; como ya se ha comentado, la mayor afición de Jahangir eran las ciencias naturales y la observación de la naturaleza, por lo cual es lógico que las escasas obras que encarga a los talleres de miniatura sean principalmente álbumes zoológicos y botánicos, en los que se estudian la flora y la fauna indias.

Estos álbumes constituyen uno de los mayores logros de la pintura mogol, en ellos el realismo llega a un grado que hasta entonces no había sido alcanzado y que se perderá poco después. Los animales que se representan aparecen "vivos", en su actitud más característica, perfectamente retratados. Los dibujos son de gran precisión, con mucho movimiento y variedad; son verdaderamente espectaculares los plumajes multicolores de las aves, realizados muchas veces con pinceles de un solo pelo.

Además de la perfección técnica, el mayor interés de estas pinturas reside en que los artistas captan las figuras con absoluto realismo, explorando minuciosamente sus formas

y caracteres. Las líneas y los colores, a pesar de su simplicidad, asumen independencia expresiva, reflejando a la perfección las formas y texturas deseadas. Si se consiguió un desarrollo tan alto en este tipo de trabajos, fue debido a las exigencias del emperador, que solicitaba de sus artistas la máxima expresión con la mejor técnica, obligándoles a perfeccionar su estilo.

El pintor Mansur era uno de los especializados en estos temas, se le concedió el título de *Nadir al-Asr*, "Rareza de la Epoca". Sus trabajos se hicieron tan famosos que se copiaron hasta el siglo XIX, dando lugar, con el tiempo, a muchas falsas atribuciones.

En los talleres imperiales había especialistas para cada trabajo en concreto, había algunos artistas dedicados casi exclusivamente a la pintura de plantas o animales. Safi Abbassi fue un maestro dedicado en exclusiva a la pintura de flores, Farrukh Bef se dedicó a los temas de caza y Mahuhar y Ustad Mansur Naggach estaban especializados en las representaciones zoológicas; el sistema de trabajo en equipo se va abandonando poco a poco, y en los talleres se producen menos obras, pero cada vez de mayor calidad.

Jahangir era un experto cetrero y es frecuente encontrar en las miniaturas las aves utilizadas para la práctica de la cetrería, como los famosos azores blancos.

En general, en cada una de las ilustraciones aparece solamente un animal, sobre un fondo plano o sobre un paisaje levemente insinuado, siendo la figura por si sola la que capta toda la atención; muchas veces se realizan ricas y

minuciosas decoraciones en los bordes de las ilustraciones, pero no se hacen concesiones al decorativismo en las pinturas.

En su diario, Jahangir se extraña de que Babur, siendo también un gran amante de la flora y la fauna, nunca mandara realizar pinturas con estos temas; proponiéndose él hacerlo en el libro de sus memorias, donde, aparte de las ilustraciones, se encuentran minuciosas descripciones de algunos animales, enviados desde diferentes lugares como regalos al emperador⁷.

Jahangir poseía y cuidaba varios animales, entre ellos varias palomas y una pareja de grullas, a las que llamaba Layla y Majnun, en honor a los amantes del romance persa.

Jahangir era un gran amante de las artes y de la pintura, y tenía una fuerte afición coleccionista. Coleccionó obras de todo tipo: joyas, bronce, tapices, grabados y pinturas. En su colección había muchas obras de arte occidentales, compradas por sus agentes o recibidas como regalos⁸, que se difundieron en los talleres sirviendo de modelo a los artistas; por esta causa, la influencia occidental es muy marcada en las miniaturas de su época. Se realizan paisajes en los que los horizontes tienen bellos

⁷. - Entre estas descripciones es muy famosa la de una cebra, traída de Abisinia en 1621, Mansur la pintó, y el mismo Jahangir escribió en un lateral el nombre del pintor.

⁸. - Con respecto a los regalos enviados desde Inglaterra, Jahangir se sorprendió en ocasiones de su pobreza, llegando a comentar "El rey de Inglaterra es un gran rey, que sin embargo envía regalos de poco valor" (Roe, *Embassy*, p. 119). Ver también GASCOIGNE, 1972, p. 147.

efectos de luz que hasta entonces nunca se habían conseguido en la pintura mogol⁹; también se reflejan otros aspectos del mundo occidental, elementos como edificios o piezas de mobiliario y tipos de figuras concretos, como por ejemplo pequeños *putti* flotando entre nubes.

Se copiaron directamente muchas imágenes, sobre todo religiosas y retratos. En el reinado anterior ya se había empezado a copiar la pintura europea, pero ahora se produce una evolución a este respecto, puesto que las claves de la pintura europea son mucho mejor asimiladas por los pintores.

Por ejemplo, anteriormente se habían hecho experimentos con el estudio de la perspectiva, pero sin llegar a obtener resultados convincentes, ahora se utilizan los puntos de fuga de forma correcta. También se mejora en la creación de volúmenes por medio de sombreados, y en las variaciones de luz producidas por la distancia.

William Finch, que estuvo en India entre 1608 y 1611, cuenta que en las audiencias públicas de Jahangir, además de sus propios retratos, los de sus hermanos y sus hijos, había también pinturas de Cristo y la Virgen¹⁰; además se copiaron algunas crucifixiones.

⁹.- Un excelente ejemplo de una pintura de paisaje, inspirada en un grabado flamenco u holandés, se publica en ROGERS, 1993, p. 86.

¹⁰.- Quizá no hubo muchas objeciones a la exhibición pública de estos cuadros debido a que Jesús es uno de los profetas del Corán, y María es motivo de gran respeto en el islam.

Las miniaturas de la época son un testimonio excepcional de esta amplitud de gustos del emperador¹¹, aunque no sabemos hasta qué punto este tipo de imágenes eran meramente decorativas o tenían algún otro sentido. Según las declaraciones de Sir Thomas Roe¹² en Londres en 1615, las enseñanzas de los jesuitas y otros visitantes fueron perfectamente comprendidas, pero en las memorias de Jahangir no se encuentra ningún comentario al respecto, mientras que su interés por los sufis y el misticismo islámico, del cual han quedado también muchos testimonios pictóricos, sí se refleja en sus escritos.

Los intercambios artísticos entre Europa y el imperio mogol no se produjeron sólo en una dirección. Rembrandt poseyó una colección de retratos mogoles de época de Jahangir y Shah Jahan, que estudió y copió, a veces de manera muy fiel y otras haciendo adaptaciones. Aunque estas copias no están firmadas ni datadas, los especialistas en Rembrandt las sitúan hacia 1654-56. La existencia de estos dibujos se conoce desde principios de este siglo; de algunos de ellos se conserva el modelo o una copia de él, aunque en la mayoría de los casos se ha perdido. Parte de estos dibujos se encontraron en el castillo Schönbrunn, en Viena¹³.

¹¹.- Gran parte de estas pinturas están recogidas en dos álbumes, uno conservado en Berlín y otro en el palacio Gulistan de Teheran.

¹².- Sir Thomas Roe era el embajador de Jaime I; había sido enviado a India para tratar de establecer un acuerdo comercial con la East India Company.

¹³.- Más amplia la información sobre este tema, y fotografías, en la revista Vitrine, nº 1, 1991, pp. 7-9.

En total se conservan veintitrés copias más o menos fidedignas de miniaturas mogolas, repartidas entre Holanda, Viena y Estados Unidos.

Aparte de las copias directas de obras, la influencia de la pintura mogola se puede apreciar en otros trabajos de Rembrandt: Zenia Yegorova, estudiando un cuadro en que se representa una escena bíblica de Haman y Ester, conservado en el Hermitage de San Petesburgo, encontró que se había utilizado un retrato del emperador Jahangir como modelo para Haman¹⁴; también en un autorretrato como San Juan, en el que lleva un turbante indio, y en pinturas como "Cristo arrojando a los mercaderes del Templo" y "Las heridas de Jacob", en las que aparecen los mismos turbantes¹⁵.

Las miniaturas mogolas que poseyó Rembrandt, así como los turbantes, se los proporcionó un amigo, que trabajaba en la "Compañía Comercial Holandesa". En el inventario de las posesiones de Rembrandt, que se realizó en el año 1656, se cita un "álbum con curiosos dibujos de miniaturas¹⁶". Posiblemente en él estarían incluidas las que el pintor tomó como modelo para sus dibujos y pinturas.

La emperatriz Maria Teresa adquirió las miniaturas mogolas de la colección de Rembrandt, a las que añadió otras de estilo bazaar. Muchas de ellas se enmarcaron y formaron parte de la decoración del salón Millionenzimmer, en el

¹⁴.- Pranab BASU, "Rembrandt used emperor Jahangir as model", Times of India, Julio, 1994.

¹⁵.- Estudiados por la experta holandesa Annemarie Vels Heijn.

¹⁶.- Documents, 1956/12 nº 103.

castillo Schönbrunn, otras están en la Biblioteca Nacional de Austria, en Viena¹⁷.

Posiblemente sea el reinado de Jahangir el de mayor auge en la miniatura mogol, en especial en algunos temas como los anteriormente mencionados y otro nuevo, el del retrato. Aunque ya se ha mencionado cómo este tipo de pinturas se iniciaron en época de Akbar, es ahora cuando el retrato se consagra por completo, adquiriendo un gran virtuosismo técnico.

Se ejecutan numerosos retratos del emperador, casi todos ellos regidos por complicados programas alegóricos en los que se le representa como señor del tiempo, del sol y de la luna o de los cuatro puntos cardinales¹⁸.

Muchas veces se le representa con halo, símbolo de aristocracia, elemento que se empleará también entre los personajes ilustres de su corte y de las cortes posteriores. El uso de halo se originó en la Persia Aqueménida siendo utilizado como símbolo de divinidad. De Persia pasó tanto a Occidente como a Oriente, encontrándose en el arte indio desde el Siglo II d.c.. En las miniaturas, se empleó desde sus orígenes como símbolo de realeza o dignidad¹⁹.

¹⁷.- WELCH, 1987, p. 12.

¹⁸.- Estos retratos, los más conocidos de Jahangir, se encuentran publicados en todas las obras sobre pintura mogol.

¹⁹.- Para ampliar este tema del nimbo, y su distintas aplicaciones en Oriente y Occidente, ver BROWN, 1924/1975, pp. 172 a 174.

También se hizo retratar con diferentes gobernantes de su tiempo, en un tipo de retrato alegórico que parece ser de su invención²⁰; como el famoso retrato con el Shah Abbas de Persia, en que ambos aparecen abrazados sobre el globo terraqueo, el persa sobre un cordero y el mogol sobre un león²¹, y en el que el terreno que cubre este león abarca mucho más de lo que eran los límites reales de su imperio, en un intento de engrandecer simbólicamente su poder.

Jahangir envió en una ocasión a uno de sus más famosos retratistas, Bishan Das, en compañía de un embajador, a Isfahan, donde se encontraba la corte persa, para que hiciera retratos fidedignos del Shah Abbas y de altos personajes. Después, mostraba estos retratos a personas que habían conocido al Shah, para comprobar hasta qué punto existía parecido.

Fue también el único de los mogoles que acuñó monedas con su propio retrato, algunas de ellas sosteniendo una copa de vino en la mano²². En época de Akbar ya se habían empezado a fabricar monedas de muy buena calidad, pero estaban sólo ornamentadas por caligrafía. Jahangir sustituye en las monedas el nombre del mes por el signo del zodiaco, y, como ya hemos visto, incluye también su efigie. Estas piezas son

²⁰.- GASCOIGNE, 1972, p. 152.

²¹.- Parece ser que, en esta alegoría, el león mogol ocupa un territorio mucho más amplio del que realmente ocupaba el imperio mogol, y que se hizo así para compensar la decepción de Jahangir, cuando vió, en los mapas de Mercator, lo pequeño que había representado su imperio.

²².- Lane Poole, *Coins of the Moghul Emperors of Hindustan in the British Museum*, ilustración LXXX.

de altísima calidad, que se debe principalmente al interés directo que el emperador se tomó en aumentar la categoría de estas monedas.

En numerosos retratos se representa al emperador con pendientes; Jahangir se hizo agujeros en las orejas como símbolo de lealtad a la orden Chishtiyya de derviches sufíes, por un voto hecho tras su recuperación de una grave enfermedad en 1614²³. Al emperador le gustaba visitar y conversar con hombres santos, tanto musulmanes como hindúes y existen retratos suyos durante este tipo de entrevistas. Los retratos de gobernantes y nobles visitando a santos se pusieron de moda a partir de este momento, y siguieron realizándose durante todo el siglo XVII y el XVIII.

En una miniatura de su época²⁴, se muestra a una joven, de cuerpo entero, que sostiene un retrato de Jahangir. Aunque esta dama no ha sido identificada, debió ser un personaje importante en la vida del emperador, ya que en esta época este tipo de retratos es realmente infrecuente.

Jahangir admiró los delicados retratos de las miniaturas inglesas. Algunas de estas miniaturas le fueron mostradas por el embajador inglés Sir Thomas Roe, que tuvo que utilizar toda su diplomacia para evitar regalárselas al emperador, que admiraba en especial un retrato de la esposa de Roe²⁵. Jahangir instó a los artistas de sus talleres a que copiaran

²³.- ROGERS, 1993, p. 90.

²⁴.- Reproducida en BEACH, 1978, p.159, lámina nº 57.

²⁵.- Ante la imposibilidad de poseerlo, Jahangir mandó copiarlo, para que lo llevaran colgado cinco de sus esposas.

estas miniaturas con toda la exactitud de que fueran capaces, mostrándoselas luego al embajador inglés, quien, para regocijo de Jahangir, hizo un gran elogio de estos trabajos²⁶.

A los principales nobles de la corte se les entregaba como regalo un medallón de oro con la efigie de Jahangir, para que la llevaran en sus turbantes. A Roe el emperador le regaló un pequeño retrato suyo, montado sobre oro y con una piedra colgante.

Ahora se empiezan a realizar retratos en posición de tres cuartos, sobre todo para la representación de personajes extranjeros, puesto que a los emperadores mogoles les gustaba representarse de perfil. Estos retratos son realistas, con un alto sentido naturalista y psicológico.

Uno de los ejemplos de la importancia prioritaria que tuvo el retrato en época de Jahangir se encuentra en el pabellón de los jardines Nur Afza, en el lago Dal, en Cachemira; fue redecorado en 1620, realizandose toda una galería de retratos de Jahangir, sus antepasados, familiares y amigos. También se realizaron otros muchos retratos oficiales para ser montados en álbumes²⁷.

Se ha comentado en diferentes ocasiones la dicotomía existente en Jahangir, quien, aunque profesaba gran amor hacia los animales²⁸, en muchas ocasiones se mostró cruel con

²⁶.- ROGERS, 1993, p. 86.

²⁷.- Los más importantes de estos retratos hoy se encuentran repartidos entre Washington y Dublín.

²⁸.- Por ejemplo ordenaba calentar el agua para bañar a los elefantes en invierno.

los humanos. Como algunos ejemplos de crueldad se citan el que en una ocasión, en que un hombre había cortado dos árboles sin permiso, mandó que le castigaran cortándole los pulgares. Su interés por el retrato le llevó a situaciones polémicas desde el punto de vista humano; como, por ejemplo, sucedió cuando Inayat Khan, uno de sus cortesanos favoritos, estaba al borde de la muerte, totalmente consumido por su adicción al opio, y Jahangir, después de observarlo detenidamente, mandó que le hicieran un retrato totalmente fiel a la realidad²⁹; Inayat Khan murió al día siguiente y el emperador escribió todo lo sucedido en sus memorias.

Los logros conseguidos en este período no permanecerán durante demasiado tiempo en la pintura mogol, pero sí consiguen que ésta llegue a tener una altísima calidad, y que conozca uno de sus momentos culminantes³⁰.

En época de Jahangir hubo varios pintores de gran calidad; tanto ellos como sus obras, conocidos desde hace tiempo, han despertado el interés de numerosos investigadores y han sido bastante bien estudiados³¹.

²⁹. - Actualmente se conservan dos versiones de este retrato, una en el Museo de Bellas Artes de Boston y otra en la Bodleian Library, posiblemente ambas de mano de Govardan.

³⁰. - Existe una monografía bastante completa dedicada a la pintura de este período, ver CLARKE, 1933.

³¹. - ~~En A.A.V.V. -The Arts of India-~~ pp. 149-150, se nos ofrece un interesante comentario sobre cada uno de estos pintores.

Cuando Akbar volvió de Lahore, en 1598, tomó a su servicio a Aqa Riza Haravi³², artista formado en Isfahan y especialista en *nim-qalam*, la técnica de aplicar colores aguados y resaltar las líneas del dibujo; con él trabajaba su hijo Abu'l-Hasan, que se convirtió en uno de los pintores favoritos de Jahangir. Según Mehta³³, éste fue el pintor más grande del reinado de Jahangir, que tuvo el título de Nadir-Uz-Zaman. El emperador admiró su trabajo y lo elogió en diversas ocasiones.

Otros artistas muy famosos de este período fueron Gobardhan y Manohar, ambos hindúes, hijo este último del gran artista Basawan que había trabajado en los talleres de Akbar; Manohar fue uno de los que consiguió mejores logros en cuanto a la técnica y el sentido del espacio, tomados de las fuentes europeas.

Otro tema de gran interés en la pintura de época de Jahangir es el de los elegantes bordes iluminados. A veces, éstos eran pintados por especialistas, aunque en muchas ocasiones eran los mismos artistas dedicados a las ilustraciones quienes ejecutaban los complicados y exquisitos trabajos de los bordes; generalmente consistían en arabescos vegetales o plantas naturalistas, pero también existen ejemplos de decoraciones figurativas, principalmente pájaros y dragones. En los bordes de más calidad se trazaban, con

³².- También se le menciona en ocasiones como Aga Raza de Herat.

³³.- Uno de los primeros discípulos de Coomaraswamy, en tempranas declaraciones de su obra de 1926.

regla y compás, dibujos originales; para el resto, se copiaban diseños por medio de estarcidos³⁴.

³⁴. - En WELCH, 1988, pp. 45 a 78, se publica un artículo dedicado específicamente a los bordes iluminados mogoles que trata en especial este período.

SHAH JAHAN - 1628 - 1658

Este emperador, llegó al poder a la muerte de su padre, contra el que sin embargo se había rebelado en varias ocasiones. La época de Shah Jahan ha pasado a ocupar un lugar de honor en la Historia del Arte debido a los magníficos edificios que se construyeron bajo su mandato; entre ellos se cuenta no sólo el Taj Mahal, sino también los excelentes palacios de los fuertes de Lahore y Agra, las grandes mezquitas de Agra y de Delhi, la construcción de nueva planta del Fuerte Rojo de Delhi, que ahora se había constituido en la capital, llamada Shahjahanabad³⁵.

Mientras que en arquitectura se emprenden obras de la embergadura y la calidad de las mencionadas, la miniatura, que había iniciado pocos años antes su período de mayor esplendor, se ve significativamente desplazada.

Ciertamente, Shah Jahan no muestra el mismo interés que sus antecesores por los talleres de miniatura, aunque no por ello deja de prestarles protección y de realizar encargos. En los talleres se continúan manteniendo los temas y estilos creados en épocas anteriores, en los que va manifestándose gradualmente una leve decadencia en cuanto al estilo y al tratamiento de los temas; dicha decadencia se manifiesta de forma más precisa en ciertas ocasiones, como puede ser el caso de algunos de los retratos imperiales.

³⁵. - Para ampliar información sobre la historia de Shah Jahan, ver SAKSENA, 1958.

Shah Jahan fue bastante ortodoxo en los temas concernientes a la religión, sobre todo desde la muerte de Muntaz Mahal; apreciaba y patrocinaba la música y en especial la literatura hindú³⁶, pero, en una vuelta a las tendencias más ortodoxas, también ordenó en 1632 la demolición de los templos hindúes construidos en los últimos tiempos en todo el imperio³⁷.

Durante un breve período de tiempo, fue muy reacio hacia los occidentales, especialmente hacia los portugueses; se sintió francamente molesto con la falta de apoyo por parte de éstos cuando ascendió al trono, así como por su "idolatría", por lo que muchos de ellos fueron perseguidos; pero en pocos años se volvió a una situación de normalidad; incluso en Agra existía una pequeña comunidad cristiana, dirigida por jesuitas.

Aunque en algunas miniaturas aparecen elementos iconográficos cristianos, éstos son mucho menos frecuentes ahora de lo que lo habían sido durante los reinados de su abuelo y de su padre; y, en la mayoría de los casos, más que imágenes sagradas, se representan angelitos y amorcillos con fines decorativos. La integración de elementos pictóricos de distintas procedencias, tanto cristianos como persas e hindúes, que se había producido en la pintura de los dos reinados anteriores, ahora va desapareciendo.

³⁶. - Shah Jahan tenía ascendencia hindú, su abuela fue una princesa Rajput.

³⁷. - El Corán no dice directamente que se destruyan los templos pertenecientes a otras religiones, sino que no se construyan otros nuevos.

Su hijo primogénito y su favorito, Dara Shukoh³⁸, era mucho más abierto que el emperador con respecto a la aceptación de otras culturas; él mismo fue un gran estudioso de la filosofía mística hindú y tradujo personalmente los *Upanishads* al persa³⁹; era un gran entendido en caligrafía, que también él practicaba con gran habilidad.

Shah Jahan no escribió él mismo sus memorias, pero encargó la realización del *Padshahnama* o Shah Jahan Nama⁴⁰, la historia ilustrada de su reino, escrita por Abd al-Hamid Lahori y Muhammad Amin Qazuini, con adiciones de Muhammad Warith. Actualmente se encuentra en su mayor parte en la biblioteca del castillo de Windsor⁴¹. El *Padshahnama* se fecha entre los años 1656-57, aunque la mayoría de las pinturas de este trabajo se centran en la primera década de gobierno de Shah Jahan⁴².

Esta obra fue el manuscrito más importante encargado durante su reinado; en ella se muestra el estilo formalista y frío característico del momento. Cada audiencia, batalla

³⁸.- En algunos textos su nombre aparece escrito como Dara Shikoh.

³⁹.- Este príncipe, en el que los hindúes tenían puestas sus esperanzas de recobrar la paz de otros tiempos, fue asesinado por su hermano Aurangzeb en 1658.

⁴⁰.- Ver A.A.V.V. ~~-The Arts of India-~~, pp. 149-150.

⁴¹.- También hay pinturas del *Padshahnama* en el Institute for the Peoples of Asia, de San Petesburgo, en el Museo Guimet de París, en la Freer Gallery de Washington, en el Arts Institute de Chicago, en la Bodleian Library de Oxford y en diversos museos indios.

⁴².- En el artículo de BEGLEY, 1986, se identifican algunas miniaturas dispersas de este álbum.

o procesión es mostrada como una gran compilación de retratos individuales, todos ellos pintados con gran delicadeza, creando composiciones llenas de magnificencia, pero un tanto inanimadas. En las láminas del *Padshahnama* el emperador es presentado rodeado de hombres santos tan sólo en una ocasión, con motivo de la boda de Dara Shikch; pero incluso en este tipo de escena, en que podría esperarse una actitud más humilde, aparece en el lujoso interior de un palacio, en la posición más relevante, rodeado de cortesanos que le muestran veneración⁴³.

La corte de Shah Jahan estaba regida por un complicado protocolo. Existía un estricto ceremonial en el que el emperador iba recibiendo a los integrantes de su corte, al jefe militar, al mayordomo, a los maestros de sus hijos y a todas las personas con cargos políticos o administrativos que tenían de obligación de informarle personalmente de su trabajo. Para recibir a las distintas personas se disponía de estancias determinadas; existía en el palacio un pabellón dedicado a las audiencias privadas, llamado *Diwan-i-Khas*, otro para las audiencias públicas, el *Diwan-i-Am*, y el *Durbar* o *Darbar* para las audiencias reales. Los emperadores fueron retratados en múltiples ocasiones en estas estancias, principalmente en las destinadas a las audiencias públicas. Estas ilustraciones son a la vez documentos que detallan el complejo protocolo existente en la corte mogol.

⁴³. - Ver BEACH, 1981, Cat. nº 17e, 17f.

El emperador, como había ocurrido con los precedentes, estaba muy interesado en mostrar su legitimidad sobre el imperio. Como en las representaciones del pasado, se hace retratar de forma cada vez más distante, siempre de estricto perfil rodeado del halo buscando veneración. Si alguna vez puso objeciones en cuanto a que los personajes de la corte fueran retratados, no ocurre así en lo que se refiere a su persona; actualmente se conservan gran cantidad de retratos de Shah Jahan, aunque en todos es mostrado con cierto distanciamiento. Los retratos de su abuelo Akbar solían presentar al emperador en actitudes desenfadadas y dinámicas; sin embargo, los retratos de Shah Jahan le presentan siempre como un icono de la realeza, estático o desempeñando con absoluta dignidad sus actividades imperiales. Este emperador pretende mostrar a través de los retratos pruebas tangibles de su poder.

Shah Jahan, no encargó muchos manuscritos ilustrados, interesándose más por las miniaturas aisladas, que luego reunía en lujosos álbumes, los *muraqqa*, que alternaban las ilustraciones con páginas caligrafiadas; el mejor conservado y más conocido de éstos, aunque no está encuadernado en su época, es el llamado *Kevorkian*, dividido hoy entre el Metropolitan Museum⁴⁴ de Nueva York y la Freer Gallery of art de Washington, contiene ilustraciones del período de Shah Jahan y otras de principios del siglo XIX. Está compuesto

⁴⁴.- Este museo posee cuarenta miniaturas, dos pares de cubiertas y cuatro páginas iluminadas, inventariadas con el nº 55.121.10 1-45, en el Departamento de arte Islámico.

principalmente de retratos del emperador y sus oficiales, y de páginas caligrafiadas⁴⁵. A finales del siglo XVII estos álbumes también estuvieron muy de moda en Persia y la Turquía Otomana.

En este período se ejecutan muchos retratos, que van perdiendo parte del realismo conseguido anteriormente para hacerse más decorativos, con dibujos muy estilizados y con un amplio uso del dorado y los colores brillantes. La intensidad psicológica de la etapa anterior va perdiendo fuerza, la vida interior de los personajes se atenúa en gran medida. Son, en general, pinturas más frías, de una elegancia extraordinaria en las que la técnica es muy rica y muy refinada. Los retratos de tres cuartos desaparecen, dejando de realizarse estudios de movimiento; casi todos los retratos se realizan de perfil, la forma más tradicional.

En algunas ocasiones, para este tipo de retratos formales, se añaden nuevas cabezas a representaciones estereotipadas de cuerpos.

Para algunas escenas, como las audiencias, se realizan retratos de múltiples personajes, en los dibujos preliminares se escribe el nombre de cada uno de los personajes representados para orientar a los pintores.

Los personajes se representan en su mayoría ricamente vestidos y portando elaboradas joyas, que son descritas con todo detalle en las imágenes y que son fieles reproducciones de las que realmente se usaban, como se puede comprobar por

⁴⁵. - Existe una publicación completísima sobre este álbum, con excelentes fotografías, realizada con motivo de una exposición; ver WELCH y otros, 1987.

Sin embargo, hay otros tipo de escenas en las que también encontramos paisajes, en las que se siguen más convencionalismos; aunque en elementos concretos, árboles o plantas, se den representaciones naturalistas. Este ocasional y "aparente" naturalismo es en estos casos diferente del que se da en las pinturas europeas contemporáneas. El paisaje mogol, tanto en este momento como en las pinturas históricas anteriores, es el reflejo de una imagen mental, que a veces toma elementos de una geografía específica. Existen ciertos motivos, como las rocas o el agua, que se repiten de forma similar en la mayoría de las representaciones. Las rocas son versiones modificadas de la fórmula persa, mientras que en el agua se suele aplicar un sentido del movimiento, a través de ondas, bastante conceptual⁴⁸.

En este período se introducen en la miniatura nuevos temas, como los de *zenana* y el retrato femenino. Este es un hecho paradójico, en un estado en el que se estaba volviendo paulatinamente al rigor islámico, y en el que la costumbre del *pardah* era seguida por todas las mujeres, desde las princesas imperiales a las mujeres del pueblo.

Detrás de los muros del harén, las mujeres tenían mucho poder, tomaban decisiones que comunicaban a los emperadores y que a menudo eran puestas en práctica; presenciaban los actos públicos y audiencias a través de las celosías que

⁴⁸. - Para un desarrollo más amplio sobre el tema del paisaje en la pintura mogol, ver PAL, 1978, pp. 25-30.

existían en todos los edificios. Algunas tenían grandes fortunas, conseguidas por las asigraciones mensuales y por inversiones en diversos negocios, generalmente comerciales, que realizaban a través de intermediarios. Por ejemplo, Jahanara, la hija predilecta de Shah Jahan, siguiendo la tradición de otras mujeres de su familia, tenía un negocio especializado en el comercio de índigo y telas, con el que consiguió grandes beneficios⁴⁹.

Al final del reinado de Shah Jahan se realizaron más miniaturas con temas de tipo intimista, escenas de encuentros entre amantes, desnudos femeninos, o de harén, que tuvieron mucho éxito. El italiano Niccolai Manucci, que estuvo en India en el año 1656, nos ha dejado amplios relatos sobre la vida privada de Shah Jahan y sus nobles⁵⁰. Describe, por ejemplo, el mercado que se celebraba para el rey y los altos cortesanos, el Meena Bazar, en el que las damas de la corte hacían de vendedoras, mostrando lujosos productos, y al que no dejaban de llevar a sus hijas, con la esperanza de que el emperador se fijara en ellas⁵¹. También describe el tipo de estancias que el emperador mandó construir para estar en la intimidad con sus mujeres⁵²; según parece, el emperador era muy propenso al uso de afrodisíacos.

⁴⁹.- GASCOIGNE, 1972, p. 165.

⁵⁰.- ~~MANUCCI, N., -Storia De-mogor-~~ Trad. por W. Irvine, London, 1907.

⁵¹.- En uno de estos "mercados" fue donde Shah Jahan conoció a Mumtaz Mahal.

⁵².- MANUCCI, 1907, pp. 194-5.

En los estudios más recientes sobre miniatura, en los que aparte de los aspectos estilísticos y técnicos se están abriendo líneas de investigación sobre asuntos sociológicos, cada vez más se relacionan las miniaturas con el mundo de las mujeres. Muchas de ellas encargaban y poseían este tipo de obras.

Como hemos visto, los gustos pictóricos del emperador se centraban más en los retratos oficiales, que hacían ostentación de su poder. El tipo de retratos intimistas, de temas femeninos, que muchas veces son dibujos, están muy lejos de ese espíritu, por lo que cabe pensar que eran trabajos que se hacían directamente para las mujeres. En la Persia safávida también se ejecutaron retratos femeninos con gran perfección⁵³.

Se sabe que Shah Jahan, después de ocuparse durante largas horas de todos los asuntos administrativos del estado, se retiraba a cenar al harén, donde tenía un acompañamiento musical a cargo de sus mujeres. A las diez se acostaba, detrás de un biombo, en un lado de su aposento; había lectoras elegidas por el tono agradable de sus voces, que le entretenían con libros de viajes, de historia, o vidas de santos⁵⁴. Es de suponer que muchos de los manuscritos que narraban estas historias contuvieran también ilustraciones, que eran conocidas y disfrutadas por las mujeres del harén, además de por el propio emperador, que seguramente en esos momentos buscaba principalmente descanso.

⁵³.- LEVEQUE, MENANT, 1969, p. 44.

⁵⁴.- GASCOIGNE, 1972, p. 191.

También hay que destacar que las costumbres del emperador eran seguidas muy de cerca por sus gobernantes, por lo cual la posesión de manuscritos salía fuera de los límites estrictamente imperiales.

Además, ya en época de Shah Jahan, y en mayor grado en los períodos posteriores, las innovaciones en pintura se producen en mayor medida en los talleres provinciales mogoles, en los que se producen versiones simplificadas de los modelos imperiales y otras, para diversos grupos sociales, étnicos y religiosos, que en general permanecen en un contacto más próximo con el medio hindú. Ya con Akbar había algunos oficiales que mantenían sus propios talleres, encargando en ellos manuscritos ilustrados de su interés⁵⁵. En estos momentos cada vez son más los artistas que dejan de trabajar en los talleres imperiales para empezar a trabajar con otro tipo de patrones, tanto gobernantes mogoles como hindúes; son los talleres llamados "subimperiales"⁵⁶.

En general, las obras de estos talleres son de ejecución un poco más tosca, de gusto algo menos refinado y más receptivas a la sensibilidad hindú, que se aprecia, por ejemplo, en el uso de los colores o en el impacto del dibujo⁵⁷.

⁵⁵.- Uno de los primeros fue Abd al-Rahim, oficial de Akbar, que encargó entre 1589-98 un Ramayana, pintado por Mushfiq y Qasim, dos artistas que nunca trabajaron para los emperadores.

⁵⁶.- En TITLEY, 1983, pp. 207-210, encontramos un amplio comentario sobre este tipo de trabajos a través de diversos manuscritos.

⁵⁷.- BEACH, 1981, p. 37.

En sus trabajos se encuentran persistentemente estilos y temas locales: la temática de las epopeyas clásicas hindúes y álbumes dedicados a ilustrar los modos musicales hindúes⁵⁸; así como escenas de influencia persa (ésta en especial se da en Golconda). De las escuelas "subimperiales", las más importantes fueron las de Oudh, Bengala y Hyderabad.

En este período todas las artes se ven marcadas por el preciosismo, y en la miniatura este cambio se aprecia de forma evidente. Las obras que se realizan son delicadas y muy virtuosas, con una gran perfección técnica; sin embargo, se pierden otros valores, los temas se repiten mucho más que anteriormente, siguiendo modelos establecidos. Se da también en algunos aspectos un retorno de la influencia persa y de la intención decorativa.

Shah Jahan sentía una gran fascinación por las joyas y poseyó una gran colección de piedras preciosas, en cuya contemplación se deleitaba⁵⁹; además, era un gran experto en piedras preciosas, según ha quedado reflejado en los relatos de diversos joyeros europeos que le visitaron y, parece ser que hasta diseñaba sus propias joyas⁶⁰. Durante su reinado la economía el imperio estaba todavía en un período de

⁵⁸. - Sin embargo, este último tema no fue apenas objeto de atención en los talleres imperiales.

⁵⁹. - Existen múltiples retratos en los que se le representa contemplando una joya, generalmente en pie y en actitud hierática.

⁶⁰. - -The Indian Heritage-, 1982, p. 15.

relativa prosperidad⁶¹, por lo que podía costearse comodamente estas lujosas aficiones. Fue este emperador quien encargó el famosísimo Trono del Pavo Real, constituido por riquísimas gemas⁶², y es muy posible que esta afición fuera la que en gran parte impulsara la tendencia al preciosismo en la miniatura.

Los álbumes de época de Shah Jahan son también famosos por sus márgenes florales, algunos de los cuales, aparte de exquisitos elementos decorativos, son verdaderos estudios botánicos⁶³.

Con Shah Jahan se montaron sobre nuevos bordes pinturas de época de Jahangir⁶⁴, en ocasiones retocándolas, y también se copiaron muchas de estas pinturas, en ellas se puede comprobar cómo el naturalismo y la espontaneidad de este momento van quedando relegados.

De esta época se conocen los nombres de algunos de los artistas más famosos de la corte; uno de los más destacados

⁶¹.- Aunque no hubo expansión territorial ni económica, todavía se mantenían la enorme riqueza de los reinados anteriores.

⁶².- Este trono era una delicada joya, aunque de grandes dimensiones. Constaba de doce columnas de esmeralda que sostenían un toldo, en el extremo superior de cada una de ellas había dos pavos reales a los lados de un árbol adornado con rubíes, diamantes, esmeraldas y perlas.

⁶³.- Robert Skelton ha encontrado influencia europea en muchos de estos diseños florales, ver SKELTON, R. "A Decorative Motif in Mughal Art" en Aspects of Indian Art ed. Pal, Leiden, 1972, pp. 147-152.

⁶⁴.- Uno de los casos más conocidos se da en el mencionado álbum Kevorkian, (WELCH y otros, 1987).

fue Bichitr, a quién se diferencia por sus composiciones perfectamente elaboradas y por su paleta cálida. Este pintor, que es continuador del estilo de Govardhan, realizó muchos retratos, pero también se ocupó de otros temas como escenas de género, en las que se representan fiestas con músicos y bailarines.

En los años de prisión en el Fuerte Rojo de Agra, Shah Jahan sufrió fuertes restricciones impuestas por su hijo; en algunos períodos hasta se le prohibió escribir, y se le limitó el uso de su vestuario. Durante este tiempo estuvo atendido por su hija Jahanara, que se había convertido en la primera dama de la corte desde la muerte de Mumtaz Mahal. Nunca tuvo el mausoleo negro que, según las declaraciones de Jean-Baptiste Tavernier⁶⁵, había proyectado para sí, como una réplica del Taj Mahal, en la otra orilla del Jamuna.

⁶⁵. - ~~Travels in India~~ 1925. Era un comerciante francés de joyas, que fue cinco veces a India.

AURANGZEB - 1658 - 1707

Este emperador, quien en realidad reinó con el nombre de Alamgir I, aunque es mucho más conocido por su nombre original, cambió la línea de gobierno y de patronazgo que hasta ahora mantenían sus antecesores. Trasladó la corte desde Agra a las proximidades de Bombay, a una zona árida, donde mandó levantar una nueva ciudad, llamada Aurangabad; eligió esta zona del imperio por dos razones: porque era la que tenía mayor estabilidad islámica y porque estaba mejor situada estratégicamente, para llevar a cabo sus proyectos de invasión en el sur y los sultanatos del Dekkan.

La mayoría de los autores coinciden al describir su carácter como intrigante, frío y calculador⁶⁶. Cuando ocupó el trono llevó a cabo una reforma radical tanto en política como en religión. Rompiendo el clima de tolerancia que había existido hasta entonces, extremó la ortodoxia islámica, y prohibió radicalmente toda práctica religiosa que no fuera la musulmana.

Su bisabuelo había comprendido que India no era un país islámico y tanto éste como sus sucesores supieron respetar las religiones existentes, pero Aurangzeb actuó como si realmente lo fuese, reprimiendo y destruyendo todo lo que no se atuviera a la ley coránica.

⁶⁶.- Como ya se explicó en el capítulo de Historia, asesinó a su hermano para usurparle el trono.

Con la intención de que en la corte se viviera en la más absoluta austeridad prohibió en ella todo tipo de lujo, como por ejemplo, la música; todos los músicos fueron expulsados de la corte. También se suprimieron las fiestas y los atuendos lujosos, que habían estado tan de moda y que él consideraba afeminados. Incluso se llegó a imponer un censor de costumbres⁶⁷. Según el relato del viajero italiano Manucci, el emperador organizó un departamento permanente, al cargo de un ministro censor, con el fin de suprimir las artes de su reino. Mandó al ministro que destruyera todos los instrumentos musicales si se oía salir sonidos de alguna casa⁶⁸. En lo referente a la literatura, sólo se interesó por los textos y comentarios sagrados y por los repertorios de versículos clásicos persas, que los hombre cultos de su tiempo añadían a sus cartas. Prohibió así mismo la redacción de toda historia o crónica sobre su reinado.

En cuanto a las artes plásticas se refiere tampoco las favoreció de ninguna forma, aunque emprendió algunas obras arquitectónicas de interés, como el mausoleo de su esposa Dilras Banu en Aurangabad⁶⁹, la mezquita de la Perla en el Fuerte Rojo de Delhi y la mezquita de Badshahi en Lahore.

Ante las representaciones artísticas figurativas tuvo una reacción iconoclasta semejante a la que habían tenido los

⁶⁷.- LEVEQUE, MENANT, 1970 p. 80.

⁶⁸.- CHAINTANYA, 1979, p. 46. Este autor compara a Aurangzeb con los puritanos ingleses y los calvinistas.

⁶⁹.- Esta construcción, que en su planteamiento se asemeja al Taj Majal, difiere radicalmente de éste tanto en las reducidas proporciones como en la pobreza de sus materiales.

primeros musulmanes; ordenó que se destruyeran gran cantidad de obras artísticas, esculturas y pinturas, hizo que se desfiguraran todos los retratos que había pintados en las paredes y que todas las pinturas se cubrieran con cal, incluidas las del mausoleo de Akbar.

No se interesó apenas por la miniatura ni por el resto de las artes, mantuvo el estudio real, pero prohibió todo tipo de representación animada excepto sus propios retratos, los de su familia y los de emires y cortesanos.

Aurangzeb adquirió fama de hombre extremadamente religioso; incluso en alguna ocasión, en medio de una batalla, si llegaba el momento de la oración extendía su alfombra y se ponía a orar⁷⁰. Dedicó gran parte de su tiempo libre a realizar copias del Corán, para que posteriormente fueran vendidas con fines piadosos.

En muchos de los retratos conservados del emperador se le representa leyendo el Corán; en otros, mucho menos frecuentes, aparece en una audiencia, o cazando, en medio de un frondoso paisaje o en un terreno más árido, a lomos de un elefante⁷¹.

El rechazo de Aurangzeb hacia la pintura no surge hasta 1680⁷², cuando anuncia sus prohibiciones religiosas referidas al arte. Todas las pinturas que estilísticamente son de

⁷⁰.- GASCOIGNE, 1972, p. 203.

⁷¹.- Ver WELCH, 1978, láminas 37 y 38 y -The Indian Heritage-, 1982, cat. nº 80.

⁷².- Según WECH, 1978, p. 29, la fecha en que Aurangzeb promulga sus restricciones religiosas con respecto al arte es anterior, 1668.

calidad hay que atribuir las a la primera parte de su reino, de 1660 a 1680⁷³.

Con esta prohibición el trabajo de los talleres de miniatura decayó rápidamente. La mayoría de los pintores tuvieron que dedicarse a trabajos decorativos y ya no recibieron el mismo trato que habían tenido bajo los anteriores gobiernos; por esto muchos artistas deciden trasladarse a las cortes hindúes, casi siempre menos ricas, pero en las que pueden realizar su trabajo con mayor libertad. Al trasladarse a estas cortes llevando consigo el estilo de la pintura mogol, estos artistas hacen que la pintura india reciba un nuevo impulso y alcance un rápido florecimiento.

En casi todos los textos que tratan sobre miniatura mogol, apenas se contempla el período de Aurangzeb y, cuando se hace, se resume en pocas líneas su tendencia iconoclasta y su rechazo generalizado por las artes, que produjeron el éxodo de muchos artistas de su corte. Sin embargo, aunque estos hechos no dejan de ser ciertos, hay que tener en cuenta que el nuevo estilo de pintura, que se había desarrollado en la corte mogol durante el siglo y medio precedente, había cobrado tanta fuerza que las prohibiciones de Aurangzeb, aunque lo limitaron, no consiguieron extinguirlo.

Así, en época de Aurangzeb también encontramos miniaturas de muchísima calidad. En el Metropolitan Museum of Art se conserva una excelente colección de miniaturas de este período, en la que, además de diversos retratos, del

⁷³. - A.A.V.V. - The Arts of India -, 1981, p. 151.

emperador o sus cortesanos, se abarcan otros temas, entre los que destacan algunos femeninos interesantes, como son los siguientes: una mujer que lleva una lámpara en una escena nocturna, atribuido a Fateh Chand (nº 09.203.1 B); un grupo de mujeres conversando en una terraza (nº 13.288.48); y un grupo de mujeres tocando diferentes instrumentos musicales ante un hombre santo (nº 45.174.4).

LOS ULTIMOS AÑOS DEL IMPERIO MOGOL

Con la muerte de Aurangzeb en el año 1707 empieza la rápida decadencia del Imperio Mogol. Es sucedido por su segundo hijo, Shah Alam, que llegó al poder a los sesenta y cuatro años, con el nombre de Bahadur Shah; le suceden una serie de diez emperadores débiles y enfermizos, que se mantienen en el poder durante pocos años, gobernando un imperio ilusorio que se va fragmentando por todas partes.

Durante todo el siglo XVIII el Imperio conoce una continua disgregación, ya que muchos estados alcanzan su independencia. En este siglo la miniatura mogol, ante la falta de patronos y talleres de la categoría de los que hubo en el pasado, prácticamente deja de existir⁷⁴. Los pintores emigran en todas las direcciones, en busca de lugares donde puedan tener una mejor acogida. Muchos viajaron hacia los estados del Rajasthán y del Punjab, que veremos posteriormente; pero también se extendieron por el sur de India⁷⁵.

En las cortes provinciales de Lucknow y Murshidabad hay una pequeña producción de miniaturas, pero no hay apenas nuevas aportaciones; estas escuelas repiten los temas y estilos anteriores, disminuyendo en muchos casos la calidad

⁷⁴. - En A.A.V.V. -The Arts of India-, 1981, p. 156 y ss., se estudian varios pintores de la segunda mitad del siglo XVIII.

⁷⁵. - En BROWN, 1975, p. 104 y ss. se sigue la trayectoria de estos pintores y sus aportaciones a las escuelas de Mysore y Thanjavur (Tanjore).

de las obras. En la escuela de Lucknow, se conocen varias obras de Sital Das, pintor que trabajó a mediados del siglo XVIII⁷⁶.

Aunque la temática de este período es variada, no hay muchas novedades con respecto a los asuntos anteriores. Se ejecutan más pinturas de temática femenina, mujeres bañándose, en terrazas, tocando música, etc. En estas obras la influencia europea suele ser bastante evidente⁷⁷. Hay también muchas escenas de diversos personajes visitando a ermitaños, pero en ellas existe cierta artificiosidad y demasiada atención a las vestimentas lujosas; igual ocurre con las imágenes hindúes, inspiradas en otras anteriores, de mujeres en templos adorando lingams⁷⁸.

La dinastía de los safávidas en Persia también estaba conociendo en estos momentos una rápida decadencia. En 1736 fue derrocada por Nadir Shah, un turco de Khurasán, que invadió la India dos años después, derrotando a Mohamed Shah⁷⁹. Aunque en un principio la invasión no fue muy sangrienta, debido al rechazo de la población de Delhi ante los nuevos invasores, terminaron produciéndose matanzas y saqueos.

⁷⁶. - Ver -Islamic Art from India-, 1980, p. 53, lam. 77.

⁷⁷. - El Metropolitan Museum of Art conserva también una buena colección de ejemplos de este tipo de miniaturas, en especial el grupo de las inventariadas con el nº 30.95.174.

⁷⁸. - En el Metropolitan Museum of Art existe un claro ejemplo en la miniatura nº 45.174.2.

⁷⁹. - Un retrato suyo se publica en WELCH, 1978, lam. 39.

Se recaudaron grandes contribuciones y el emperador entregó las llaves del tesoro imperial. Nadir Shah reunió todas las joyas y objetos de valor que pudo, entre los que se incluía el Trono del Pavo Real, y regresó a Persia. Entre los más preciados tesoros se incluían muchos valiosos manuscritos ilustrados pertenecientes a la biblioteca imperial, muchos de ellos todavía permanecen en este país. Otros ejemplares de la biblioteca fueron poco a poco dispersados por los distintos emperadores, y otra gran parte pasó a las colecciones de los oficiales de la East India Company, por ejemplo Warren Hastings y Clive fueron notables coleccionistas; estos manuscritos forman hoy parte de las más importantes colecciones, públicas y privadas, del Reino Unido.

En 1757, después de la victoria de Clive en Bengala, el poder inglés empieza a propagarse por todo el norte de la India. Comienza el dominio de la colonia británica y el monopolio inglés de las Indias Orientales. Cuando el poder de la East India Company se extendió, llegaron al subcontinente muchos británicos con diversa afición a la pintura, que difundieron por el país las acuarelas inglesas. En general, sus mayores intereses se centraban en los temas pintorescos y los estudios de la naturaleza. Muchos artistas indios intentaron adaptarse a las técnicas europeas, ejecutando pinturas de animales, aves y diferentes especies de plantas.

Uno de los encargos más importantes de este período lo realizó Mary Impey, esposa del jurista Sir Elijah Impey, en

1790. Estos nuevos conquistadores, que ahora ejercían de patronos, estaban interesados en las pinturas de la naturaleza y también en la historia, como lo evidencia su colección de miniaturas.

La mayor parte de las familias indias de pintores que permanecieron en la capital de los mogoles, cambiaron su forma de trabajo; ya no vivían de los encargos realizados por los grandes señores, porque este sistema se había vuelto caduco e impracticable, sino que se convirtieron en trabajadores de los bazares; eran los llamados "*Muhammadans*", y sus descendientes son hoy los modernos pintores de miniatura de Delhi, quienes, en algunos aspectos de su técnica, muestran todavía la conexión con los mogoles.

En la segunda parte del siglo XVIII trabajó Mir Kalan Khan, un artista de caprichosa imaginación, que creó trabajos de fantasía surrealista, probablemente para algún patrón que buscara un estilo de pintura más novedoso. También compuso extrañas combinaciones de alegorías europeas con mitos de la literatura persa o india. Son típicas de este artista las figuras pequeñas, exageradamente sombreadas y las iluminaciones extrañas⁸⁰.

En Delhi, desde principios del siglo XIX, encontramos una escuela de pintura que permanece activa; esta escuela se dedicó principalmente a reproducir los estilos precedentes y a realizar combinaciones de temas indios con personajes europeos o a la inversa, situando escenas indias, fiestas o celebraciones, en enmarques arquitectónicos propios de los

⁸⁰.- A.A.V.V. -The Arts of India-, 1981.

nuevos imperialistas. Debido al creciente dominio británico, la influencia de la pintura occidental es muy marcada en las creaciones de la escuela de Delhi.

El principal impulsor de esta escuela fue Mir Chand, pintor de origen indio, que trabajó durante el reinado de Chah Alem, y que era hijo de un pintor bastante convencional. Estudió las pinturas antiguas y en sus trabajos imitó tanto las miniaturas persas del siglo XVI como las miniaturas europeas, creando con ambas tendencias un estilo muy personal que se convirtió en uno de los más característicos de la pintura de su época, en la que por otra parte no hubo muchos grandes artistas. También era capaz de pintar escenas de género muy aproximadas a las de época de Shah Jahan y retratos de corte. Con este tipo de obras, este artista parece haber revitalizado la tradición volviendo a las fuentes del pasado.

El último emperador mogol, Bahadur Shah II, fue bastante sensible a las artes; tenía un carácter afable y un gran talento poético, pero estas cualidades no eran las idóneas para mantenerse en un imperio en plena decadencia, y apenas pudo dar un nuevo impulso al arte de la miniatura.

En España, en el Museo del Prado, se conserva un retrato en miniatura de este último emperador mogol, del que se hablará más ampliamente en el catálogo.

MINIATURA RAJPUT

LA MINIATURA RAJPUT

La denominación de miniatura rajput se aplica al conjunto de las diversas escuelas hindúes, que se subdividen en dos zonas, la del Rajasthán y la del Punjab. Los nombres de las escuelas vienen dados por nombres de ciudades, como Kotah o Kangra, o por nombres de regiones, como Mewar y Malva.

En India, existen múltiples leyendas para explicar el origen de casi todas las cosas, y así ocurre también con la pintura:

"Se dice que el Dios supremo, Brahma, creó la pintura. Buscando el consuelo para un afligido rey ante la muerte de su hijo, el gran dios hizo un retrato del joven y puso vida en la pintura, entonces, el joven volvió a la vida".

Esta historia acerca de introducir *prana* o energía vital en una pintura, según explica una teoría¹, se inventó para enseñar a los artistas indios que sólo cuando infunden aliento vital en sus trabajos pueden considerarse maestros. Como Brahma es el creador mismo, esta historia da a la vez a los pintores una sanción divina.

El descubridor de las escuelas rajput, y el primero en diferenciarlas claramente de lo mogol, estableciendo los rasgos definitorios de algunas de ellas, fue A. K.

¹.- ANAND, 1973, p. 9

Coomaraswamy, quien, con su obra -Rajput Paintings-, publicada por primera vez en 1916², abrió el camino para el análisis de todas estas escuelas. Todavía en nuestros días los estudiosos, en las investigaciones más recientes, se basan en su trabajo.

Como ya hemos visto la corte mogol, con el glamour y refinamiento alcanzado con los primeros grandes mogoles, fue objeto de admiración para los príncipes de los estados rajput, que trataron de imitarla en distintos grados, copiando las ropas, las joyas, los medales y el protocolo del brillante imperio circundante. Las fastuosas celebraciones de corte, que tanto fascinaban a muchos de estos príncipes rajput, también fueron frecuentemente emuladas. Sin embargo esta influencia se limitó únicamente a los aspectos superficiales, entre los que, hablando específicamente de la pintura, están la asimilación de ciertos temas o técnicas de las miniaturas mogolas³, pero, a causa del intenso sentimiento nacionalista que existía en todos los estados, y a la seguridad que tenían tanto sus príncipes como sus habitantes de poseer la verdad en cuanto a pensamiento y religión se refiere, en estos aspectos la cultura mogol no influyó en absoluto en la rajput, que se mantuvo absolutamente fiel a su propia concepción de la vida y a sus

².- Reeditada, siguiendo fielmente el modelo de la publicación original, por Hacker Arts Books, New York, 1975.

³.- Tampoco hay que olvidar que, en el origen de la pintura mogola, ésta asimiló elementos técnicos y temáticos de la pintura rajput temprana.

principios, reflejándolos en todas sus manifestaciones artísticas.

Así, la miniatura rajput supone una forma de expresión de la sociedad en la que ha sido producida, una sociedad marcada por un carácter aristocrático y guerrero, de tipo feudal, dividida en clanes que mantienen frecuentemente enfrentamientos entre ellos, en la que, el elegido como jefe, es a la vez monarca y general del ejército.

Las producciones artísticas de cada una de las escuelas de miniatura dependen directamente de la personalidad del soberano y de la corte en que se producen. En las zonas gobernadas por los rajputs existieron muchas cortes principescas, grandes y pequeñas, que poseían talleres de miniatura e impulsaban el trabajo de los pintores; algunas de ellas se mantuvieron durante varios siglos, consolidando y desarrollando en este tiempo estilos pictóricos claramente definidos; pero, otras muchas, subsistieron tan sólo durante unos pocos años, debido a las cambiantes circunstancias políticas y al temperamento de los gobernantes, viendose en ocasiones bajo fuertes influencias de la corte mogol o de otras cortes rajputs más poderosas; estas son algunas de las causas de la diversidad de las escuelas y en muchos casos de la brevedad de su existencia.

A pesar de esta pluralidad tan rica en matices, y, en algunos casos, de las influencias externas debidas a los intensos intercambios culturales, en la miniatura rajput siempre se manifiesta un carácter específicamente indio.

Aunque cada una de estas escuelas tiene unos rasgos particulares, se pueden resumir algunas características que se dan en todas ellas:

El dibujo siempre ocupa un lugar preponderante en las composiciones, los colores son simples, intensos, utilizándose con mucha frecuencia los colores primarios, las superficies son planas y las figuras y la vegetación estilizados. La exuberante vegetación, aunque estilizada, reponde siempre a ejemplos de vegetación autóctona, apareciendo con muchísima frecuencia los bananos, mangos... árboles que están presentes en muchos de los lugares donde la vida india se desarrolla⁴.

En bastantes escuelas, se presta mucha atención a los elementos pintorescos. En ciertos detalles, como por ejemplo en los trajes, se utilizan elementos mogoles. En algunas escuelas aparecen claroscuros, determinados tipos de rostros o intentos de perspectiva que son igualmente de origen mogol.

También a través de la influencia mogol se puede encontrar en estas pinturas cierta reminiscencia de la pintura persa, que se manifiesta en el tratamiento de las telas y en algunas representaciones vegetales, especialmente flores.

No hay que olvidar al hablar de la pintura rajput que en la India existía una importante tradición pictórica desde tiempos antiguos en la cual, como ya se ha visto, ocupan un

⁴.- Un trabajo de gran interés, aún por hacer, podría consistir en el análisis de la vegetación que aparece en las distintas escuelas rajput.

papel destacado las pinturas murales de Ajanta⁵. De estas pinturas toma la miniatura rajput el concepto de representación del hombre y la vida, el encanto y la sensualidad. Pero, para algunos autores, la existencia de estos murales es imposible de explicar sin la presencia anterior y coetánea de obras de pequeñas dimensiones, realizadas en materiales fácilmente transportables⁶.

Como características auténticamente originales de la miniatura hindú hay que resaltar su lirismo, su sentido estático pero lleno de expresividad, y la mezcla especial de elementos populares y aristocráticos. Es ésta una pintura conceptual, que pretende reproducir ideas y sentimientos, sean estos de elevado sentido religioso, poético o secular, y que se aleja de las representaciones marcadamente históricas o de carácter más objetivo, al gusto de la pintura mogol.

Aparte del marcado estatismo de las composiciones, otro rasgo definitorio de estas pinturas consiste en el predominio de la horizontalidad, tanto en el desarrollo de la composición como en el formato.

Desde la antigüedad, la tradición escolástica india ha "enfaticado" la importancia de la pintura; el Vishnudharmottarapurana⁷, uno de los primeros tratados sobre estética, nos dice que los diferentes tipos de personas

⁵.- En el capítulo dedicado a los orígenes se habla sobre este tema y se cita bibliografía específica.

⁶.- Ver FREDERIC, 1989, p. 9.

⁷.- -The Vishnudharmottara-Purana Third Khanda- P. Shah. Baroda 1958 y 1961 vol. I p. 145.

admiran diferentes cualidades en la pintura. Los profesores prefieren el dibujo, los conocedores la delineación de la emoción a través del trabajo del pincel, las mujeres aprecian los diseños decorativos, mientras que la población general admira los colores vivos.

El uso del color en la pintura rajput se ha comparado en ocasiones al de los pintores abstractos de nuestro siglo. Por ejemplo, Sherman Lee⁸ estableció relaciones entre la pintura rajput y artistas como Picasso, Nolde y Matisse. A éste último lo asocia en concreto con la escuela de Malva⁹.

John Ruskin, a quien a quien no le gustaba el arte indio, fue sin embargo un gran admirador de la pintura rajput debido a su colorido; según sus declaraciones, el color existía en la pintura europea anterior al siglo XV, volviéndose gris a partir de ese momento, pero, sin embargo, se mantuvo intacto en la pintura india y china.

Los temas que aparecen con más frecuencia en estas escuelas, casi siempre marcados por un fuerte sentimiento religioso e interpretados de forma simple y directa, pertenecen a la vida cotidiana; representan ceremonias religiosas o fiestas profanas. También tienen gran importancia los ragas y las alegorías a distintos fenómenos naturales, destacando entre estas últimas las alegorías de las estaciones, seis en India; este tipo de representaciones

⁸.- -Rajput painting-, 1960.

⁹.- La semejanza más clara, y también bastante sorprendente, puede verse en unos dibujos de acróbatas publicados en PAL, 1978, p. 80, lam. 17.

es absolutamente explicable en el mundo indio, ya que la vida de las personas está determinada en gran parte por el curso de las estaciones.

En las pinturas indias es un objetivo primordial la representación de sentimientos, *rasa*, y de emociones, *bhava*. Las escenas representadas buscan inspirar estados de espíritu como el amor¹⁰, la serenidad, la alegría o la tristeza, la cólera y la energía.

En ciertos temas, la influencia mogol se manifiesta de forma más evidente, sobre todo en los retratos de príncipes o nobles, que se hacen bastante frecuentes en los siglos XVIII y XIX.

La sociedad rajput ha sido definida como religiosa, popular, marcial y feudal, pero de todos estos rasgos los que se ven principalmente reflejados en las miniaturas son los dos primeros.

Después de las sucesivas invasiones islámicas, por todo el Norte de India se conoció un importante resurgir de los cultos autóctonos y las lenguas vernáculas.

El sánscrito prácticamente dejó de utilizarse, mientras que se difundió mucho el uso del hindi, lengua a la que fueron traducidas las grandes epopeyas de la India antigua, así como otras muchas obras de literatura y poesía.

Esta divulgación cultural dio al krishnaismo, una rama del vishnuismo, un prodigioso impulso. El Bhagavad Purana y

¹⁰. - Que a la vez se subdivide en múltiples estados provocados por circunstancias específicas, dando así lugar a representaciones del amor en unión, en separación...

el Bhagavad Gita¹¹, obras dedicadas a la vida del dios Krishna, tuvieron un extraordinario éxito popular y fueron los inspiradores de gran parte de los temas de la miniatura rajput¹². También se ilustraron múltiples manuscritos con las historias del Mahabharata y el Ramayana¹³.

Según la opinión de algunos autores, con la miniatura rajput se conoció el último y más reciente florecimiento artístico en el norte de India¹⁴.

Las miniaturas de estas escuelas, como ocurría también con las mogolas, en muchas ocasiones se concibieron de manera independiente, pero con mucha frecuencia forman parte de manuscritos. Estas miniaturas se producían en talleres donde los artistas trabajaban bajo la protección directa de un príncipe. En algunos talleres había artistas hindúes y musulmanes trabajando juntos, muchos de ellos tenían conocimientos sobre las técnicas de la pintura mogol.

Los artistas de las escuelas rajput, sin embargo, no eran cortesanos como los mogoles, ni recibían ostentosos títulos por su trabajo, sino que formaban parte de grupos de artesanos que realizaban todo tipo de trabajos en pintura,

¹¹.- Edición en castellano de Edaf, Madrid, 1991.

¹².- En el capítulo dedicado a la temática se amplía información sobre los diferentes manuscritos y su difusión.

¹³.- En la corte mogol, se ilustró en muchas más ocasiones el Mahabharata, denominado en ese medio Raznama o "libro de los guerreros", mientras que en las cortes rajput existen más copias del Ramayana.

¹⁴.- GOETZ, en su artículo de 1937, pp. 164 a 166, desarrolla con amplitud este punto.

desde la ilustración de manuscritos hasta la decoración de interiores de edificios con pinturas murales¹⁵.

Los pintores tenían una organización del trabajo de tipo gremial, en la cual los secretos de su arte eran celosamente guardados, transmitiéndose sólo de padres a hijos.

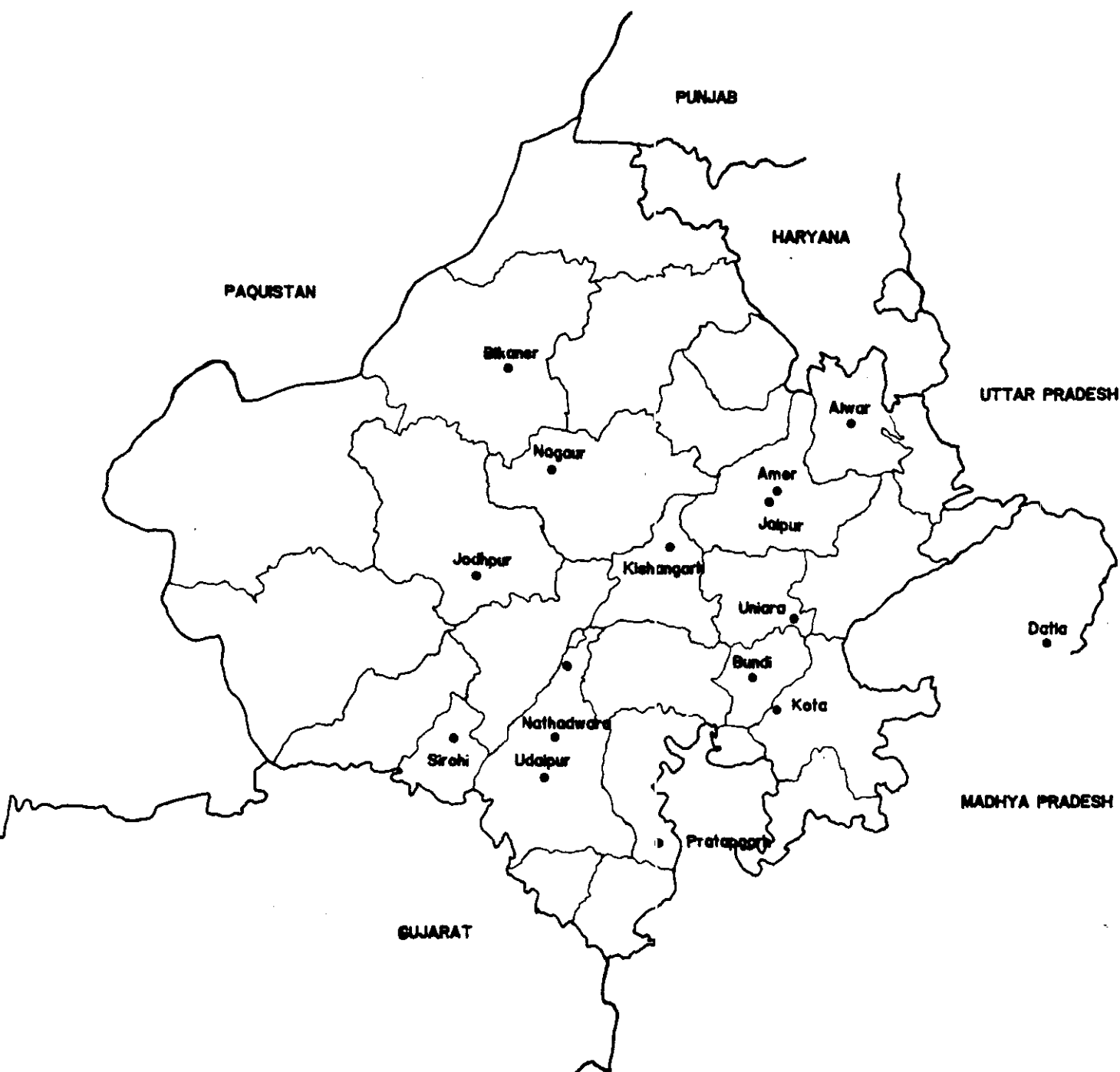
Aunque en algunas ocasiones en las miniaturas indias aparecen nombres de artistas y fechas de ejecución, hay que considerarlos con cierta precaución, ya que muchas veces se añadieron en fecha posterior a la realización de la obra y pueden no ser muy fiables. Lo mismo puede ocurrir con el comentario de eventos o la identificación de personajes¹⁶.

En general los reyes rajput conocían bien sus genealogías y eran capaces de reconocer a los miembros de sus familias en los retratos, aunque estos no tuvieran inscripciones, sin embargo, para los coleccionistas de retratos reales o los libreros, más distantes de este medio, en especial los occidentales, sí podía haber problemas.

¹⁵. - En algunas ocasiones, por esta razón, el estudio de las pinturas murales puede ayudar a identificar las obras de las escuelas de miniatura.

¹⁶. - BAUTZE, 1987, introducción.

ESCUELAS DE MINIATURA DEL RAJASTHAN



LAS ESCUELAS DEL RAJASTHAN

El Rajasthán es una región que se encuentra en el oeste de India, con una geografía variada, que cuenta con un clima moderado, excepto en las zonas desérticas de todo el área occidental (el desierto del Thar), la región fértil está surcada por el río Chambal. Debido a la abundancia de agua, se construyeron en el Rajasthán numerosos palacios con lagos y frondosos jardines, que se convirtieron en lugares de descanso y ocio para los príncipes rajput y sus cortes.

Los británicos denominaron a esta zona la Rajputana y coloquialmente se la conoce también con los nombres de Rajwarra o Raothana¹, "lugar de reyes". La gran Rajputana, el principado original ya no existe, y es una parte de la antigua región la que hoy se denomina Rajasthán; su capital actual es Jaipur.

Durante el desarrollo de la miniatura, el Rajasthán estaba dividido en pequeños estados principescos, con diversos tamaños y diferente poder. Los príncipes que gobernaban estos estados, los Rajput, pertenecían a dinastías que decían descender del sol y de la luna y se vanagloriaban de ser descendientes de Rama, séptima encarnación del dios Vishnu y héroe de la obra épica el *Ramayana*. Estos príncipes pertenecían a la casta de los guerreros y vivían bajo códigos muy estrictos, a los que rendían absoluta fidelidad.

¹.- El título de rao es equivalente al de raja, que llevan algunos príncipes rajput. También fue un título que se concedió a los funcionarios del gobierno.

Entre los períodos de esplendor de la miniatura jaina y mogol, en este área surgió una escuela de miniatura que está en la transición de ambas. El "ojo saltón" de los jainas desapareció, pero se dibujaban ojos muy largos, casi hasta tocar el oído y, como en las pinturas de los jainas, se mantenía totalmente abierto.

Los rostros se representaban de perfil y las cabezas planas, las ropas se decoraban con franjas, puntos, estrellas y flores. Tanto hombres como mujeres se adornaban con pendientes en forma de discos.

Las arquitecturas seguían un modelo determinado, el *chattri*, pabellón o edificio pequeño, de un solo piso, soportado por delgados pilares. En cuanto al dibujo, si en un principio tenía cierta carencia de definición, pronto se va haciendo más elaborado.

El estilo particular del Rajasthán se desarrolló especialmente a partir del siglo XVII, impulsado en parte por el florecimiento de la escuela mogol y por la tradición del Gujarat.

Los modernos estudios van descubriendo obras cada vez más antiguas, pertenecientes sobre todo a las escuelas de Mewar y Malva, que confirman en el Rajasthán una tradición miniaturística mucho más larga de lo que pensaban los primeros estudiosos sobre el tema².

².- Coomaraswamy ya pensaba que la pintura del Rajasthán había surgido antes que la mogol, y que había seguido un desarrollo paralelo a ésta, pero sin recibir sus influencias hasta una época muy tardía.

El natural concepto hierático del arte y la tendencia mística de la mentalidad hindú predominó siempre en este arte. El artista rajasthaní seguía las tradiciones dadas en los primeros tratados y cada elemento que pintaba estaba impregnado de una significación profunda. Cada figura, planta o animal se convertía en un símbolo para transmitir la emoción al pintar un simple incidente.

Un rasgo predominante de la pintura rajasthaní, que también se da en la pintura del Punjab, es que los personajes, aun en el caso de que ocupen una pequeña parte de la superficie pictórica, siempre dominan la escena. El paisaje en el que se sitúan o los animales que pueden acompañarlas están asociados a las figuras, y sirven para subrayar la situación antes que para proporcionar un fondo naturalista a la escena.

La total absorción de la mística, más que un significado visual de la pintura, hace que los artistas rajasthanís representen el espacio de manera poco ortodoxa, sin ninguna consideración al realismo. Es frecuente que las figuras situadas a mayor distancia no sean las más pequeñas de la escena; la perspectiva se usaba más como un recurso para enfatizar la atmósfera que para lograr verosimilitud.

Incluso en los retratos actuales todos los elementos que aparecen, desde el vestuario hasta las posturas o los fondos, proporcionan una evidencia visual de la capacidad y el carácter del sujeto.

En la actualidad se siguen utilizando los mismos símbolos para indicar rasgos del carácter de los personajes;

una espada junto al retratado indica su bravura en la guerra, mientras que una flor es un indicio de sentimientos más estéticos y placenteros, y una determinada forma de un caballo indica dignidad y poder. Por otra parte, los retratos cortesanos en el arte indio siempre se han idealizado, ya que los monarcas se veían como encarnaciones de Vishnu³.

El sombreado no suele aparecer en las pinturas del Rajasthán, y cuando aparece es siempre menos pronunciado que en las pinturas mogolas. Se usaba una línea fina para dar énfasis y modelar las caras, cuando se utilizaba el sombreado en los rostros servía más para proporcionarle expresión que para darle volumen.

El Rajasthán ha sido elogiado en múltiples ocasiones debido a su sentido del color. Cada área tenía sus colores tradicionales, que predominaban en las vestimentas o los edificios, estos colores, que todavía siguen manteniéndose en nuestros días en algunos lugares, se ven fielmente reflejados en las ilustraciones de cada zona.

A los habitantes de la región les gustaba vestirse con colores intensos y brillantes, rojo, ocre, verde, azafrán, y con estos colores aparecen en las miniaturas. Los tonos de las carnaciones son naturales, reemplazándose únicamente en las representaciones de Krishna, de Vishnu y también en las de algunos ascetas. Los colores más utilizados son los primarios, que forman una paleta viva y movida, destacando sobre el fondo, neutro o también de colores intensos.

³. - PAL, 1978, p. 29.

Los colores en estas miniaturas son siempre más vivos que en las miniaturas mogolas. Las figuras en general se representan proyectadas contra el plano de fondo.

En las primeras miniaturas el fondo se dividía en áreas vivamente coloreadas formando cuadros o bandas con formas irregulares. Mas tarde estos fondos fueron reemplazados por otros más detallados, más compartimentados y con más elementos, pero con igual intensidad de color, en los que a veces se crea un efecto de "perspectiva cromática".

Las escuelas del Rajasthán y sus modelos difieren tanto como la caledoscópica historia de los clanes rajput. Entre los estados rajput hubo un considerable movimiento tanto en las artes como entre los artistas, debido a distintas causas: los momentos de apogeo o decadencia de cada uno de los estados, el mecenazgo de sus dirigentes, las circunstancias de apoyo o de rechazo por las que estuvieran pasando los artistas que trabajaban para los emperadores mogoles. Por otra parte, los manuscritos ilustrados y las colecciones de pinturas formaban parte de las dotes de las princesas, y por tanto viajaban con ellas cuando cambiaban de lugar de residencia debido a su matrimonio.

Se han encontrado influencias de las escuelas del Rajasthán en lugares tan distantes como Assam, Bengala y Orissa, en el oeste en Gujarat y Saurashtra, en el norte en el Punjab y en el sur en el Dekkan, esto se debe a que tanto

los ejércitos como el comercio del Rajasthán fueron muy activos durante siglos⁴.

Algunos estados podían permitirse ejercer una amplia protección sobre las artes; en estos estados se producían trabajos con características de estilo muy definidas, pero la producción de miniaturas en la zona del Rajasthán fue muy abundante y con muchas diferencias entre las diversas escuelas, lo que hace que algunas de estas obras tengan serias dificultades de catalogación. Lo más habitual, sobre todo en los estados pequeños, es que los artistas no introdujeran ningún tipo de firma o sello en sus trabajos, por lo que es aun más difícil su identificación.

Los mejores ejemplos de cada escuela sí tienen unas características claramente individualizadas; ciertos colores, rasgos del dibujo y motivos determinados las diferencian, aunque las características más peculiares pueden encontrarse en los rasgos de los rostros de las figuras. Un estudio detallado de las formas de la nariz, ojos, cejas y la altura de la frente nos indican con frecuencia la pertenencia a una escuela concreta.

En algunos casos en pinturas del siglo XVIII y principios del XIX aparece una inscripción en la parte alta en la que se cita el nombre del personaje representado y a menudo se menciona el nombre del artista y la fecha del trabajo. Pero este tipo de inscripciones tiene que ser analizado con sumo cuidado, pues no siempre se corresponde

⁴. - Ver RAY, 1966.

con la pintura a la que acompaña, pudiendo haber sido escrito en una época posterior.

Goetz⁵, uno de los primeros estudiosos sobre el tema de la pintura rajput, expone el gran problema existente con la definición de las escuelas y las cronologías. Señala que en diversas ocasiones las cronologías de muchas de las obras se establecieron por razones comerciales o quizá también por desconocimiento, y que el único camino para llegar a una clasificación local y cronológica real es el examen de las colecciones que se encuentran más o menos intactas en los palacios reales, o que de éstos han sido transferidas directamente a los museos.

Para terminar de definir las características de las miniaturas del Rajasthán podemos acudir a las acertadas palabras de Sivaramamurti; este autor observa que los pintores del Rajasthán se encuentran siempre atentos a la vida cotidiana, y se dirigen al conjunto del pueblo en su elevada inspiración, en el alcance universal de su significado, en sus sentimientos religiosos y en su misticismo.

Sus pinturas plasman el humor de la naturaleza en primavera y en la estación de las lluvias, reflejan las emociones del hombre y del animal, transmiten un mensaje de amor al mundo animado y al inanimado, consiguiendo que cada

⁵.- Ver artículo citado en bibliografía, de 1937.

una de estas llamadas vaya directamente al corazón del hombre, del más noble y del más humilde⁶.

⁶.- SIVARAMAMURTI, 1975, p.312.

LA ESCUELA DE MEWAR

Esta es una de las más antiguas de las escuelas de miniatura rajput; algunas veces, sobre todo para la época más tardía, se denomina también escuela de Udaipur¹.

El Estado de Mewar fue muy poderoso durante los siglos XV y XVI; gobernado por el clan Sisodiya², fue uno de los que consiguió mantener durante más tiempo su independencia ante las invasiones mogolas.

Gracias a la forma de gobierno de los príncipes Sisodiya, este estado conoció dos siglos de verdadera prosperidad. Los Sisodiya eran protectores de las artes, que florecieron en su corte, siendo origen de una nueva escuela en la India occidental.

La primera obra que se conoce de esta escuela es un manuscrito sobre hoja de palma, un *Sravaka pratikramana sutra-churni*, que data de 1260 y hoy se conserva en la colección del Museum of Fine Arts de Boston³.

El primer manuscrito sobre papel es de principios del siglo XV, y en él ya encontramos ilustraciones a toda página.

A esta obra siguieron alrededor del año 1500 una serie de

¹.- Ello se debe al nombre de la ciudad que llegó a ser capital de la región, y que significa "la ciudad del sol que se levanta".

².- En ANDHARE, 1987, p. 28, se publica una tabla con la genealogía completa de los ranas (reyes) de Mewar, un total de setenta y seis.

³.- ANDHARE, 1987, pp. 36 y 37. En esta misma obra se ofrece a continuación un análisis de todos los manuscritos más tempranos conocidos hasta el momento.

seis manuscritos, en los que se va configurando la originalidad del nuevo estilo. Estas obras están dedicadas a la historia de Krishna y, en ellas, puede encontrarse la expresión de una nueva fuente de inspiración.

El auge del Vishnuismo tuvo especial relevancia en muchas zonas del Rajasthán. En el siglo XV Braja, cerca de Mathura, se convirtió en centro de adoración a Krishna. Vallabhacharya, nacido en 1478, y su hijo Vithalnatha, fueron los inspiradores de las nuevas creencias. El poeta ciego Sur Das (1479-1584), fue uno de sus más importantes seguidores. Compuso muchos poemas en alabanza a Krishna, compilados en el *Sur Sagar*, una versión poética del *Bhagavata Purana*; sus trabajos proveyeron de muchos temas a los pintores de Mewar.

La princesa de Mewar Mira Bai (1504-1550), también escribió muchos poemas devocionales en honor a Krishna, algunos de los cuales todavía se cantan en la región⁴.

Con todas estas nuevas fuentes de inspiración los pintores, rompen ahora con una tradición del pasado, que ya no estaba de acuerdo con la expresión de los nuevos tiempos, creando un nuevo estilo.

Las obras de esta escuela son especialmente admiradas por su extraordinaria juventud; en ellas, el artista trabaja con libertad en las formas y los colores. Sobre fondos planos de color azul intenso, rojo oscuro o verde, se representan los personajes, realizados mediante un dibujo esquemático.

Las mujeres van vestidas con brillantes faldas y corpiños. Sus cabezas y sus bustos están cubiertos con velos

⁴.- RANDHAWA, 1980, p. 6.

transparentes, en los que se realizan decoraciones de roleos. Las líneas son algo hieráticas, pero las actitudes están llenas de fantasía y espontaneidad.

Mientras que la paz de Akbar fue aceptada por la mayoría de los Estados del Rajasthán, el clan Sisodiya se resistió a aceptarla, luchando solo contra el Imperio Mogol. En 1614 fue finalmente derrotado.

Después del temprano esplendor que se había producido en las obras del siglo XVI, la escuela de Mewar sufrió las consecuencias de la derrota ante el Imperio Mogol, pero, poco después de su sumisión, los Sisodiya pudieron dedicarse de nuevo a la protección de las artes.

En varias ocasiones se ha destacado que la áspera individualidad de los gobernantes de Mewar se refleja en su escuela de pintura en estos momentos, en la que se siguen manteniendo así mismo algunos aspectos de la tradición jaina, que ya habían desaparecido del resto de las escuelas⁵.

Las características más destacadas de la escuela de Mewar hasta finales del siglo XVII son el uso de colores brillantes, rojo, amarillo azafrán y azul intenso, y un dibujo realizado con líneas angulares.

Tanto los hombres como las mujeres muestran rostros individualizados, pero esquemáticos. Las mujeres poseen un atractivo sencillo, con ademanes simples y desenfadados, sin ninguna afectación; los hombres suelen aparecer vestidos con

⁵.- Ver, por ejemplo, una colección de ragmalas de 1605, en la que las características premogolas siguen vigentes, en TOPSFIELD, 1981, pp. 232-33.

los trajes mogoles usados en la época del emperador Akbar: el transparente *jama*, estampado o liso y los turbantes tipo *kulahdar*⁶.

Los fondos suelen tener un intenso color rojo, que tiene su origen en la bandera de este estado. Es frecuente que sean monocromos o con pinceladas brillantes de color y sobre ellos se sitúa el resto de la composición, a veces dividida en franjas. Las composiciones son estilizadas, con perspectivas muy elementales; el tratamiento de los árboles es también estilizado, pero siempre toma como referencia la realidad de la vegetación de la zona: plátanos, mangos y palmeras.

El agua se representa mediante líneas ondulantes y tanto los elementos del paisaje como los animales se recrean mediante un dibujo esquemático, con excepción de los caballos y elefantes, a los que muchas veces se trata de forma más naturalista y detallada.

Los edificios que aparecen en las composiciones son sencillos, consistiendo en su mayoría en pequeños pabellones con cúpulas o murallas con torres; en ocasiones se representan pequeñas ciudades en la lejanía. Casi nunca se dan las proyecciones volumétricas tan características de las arquitecturas mogoles.

Los temas más frecuentes son los referidos a la leyenda de Krishna, aunque también hay algunos de tipo mitológico o histórico; existen así mismo muchas miniaturas sobre

⁶. - Estos turbantes aplanados, aunque sí se representaban en las miniaturas, no eran demasiado bien aceptados en la región, por asociarse a los musulmanes.

procesiones y celebraciones locales⁷, en especial durante el siglo XVIII. Aunque en esta escuela no se conocen demasiados ejemplos de retratos, existen muchos ejemplos del mencionado período, casi todos ellos de los diversos *ranas*⁸.

Quizá las mejores obras de este momento son las variadas, originales, y a veces un poco ambiciosas escenas de corte, entre las que abundan los retratos, audiencias y festivos. Estas pinturas son de mayor tamaño que las anteriores, y abundan en detalles anecdóticos. Muchas de ellas se centran en los espectaculares palacios de Udaipur, el lago y sus alrededores⁹.

Uno de los artistas que introdujo un nuevo espíritu en la pintura de Mewar fue Sahibdin, quien, siguiendo las líneas generales de esta escuela, introdujo en sus composiciones una gran dosis de lirismo¹⁰.

En el siglo XVIII esta escuela lentamente va perdiendo fuerza tanto en la expresión como en el uso de los colores. Las miniaturas muestran ahora una marcada tendencia hacia la ornamentación y tanto las influencias mogoles como las europeas se dejan notar en mayor grado; sin embargo, en la representación de los personajes sigue persistiendo una ingenuidad propia de esta escuela.

⁷.- Eran de especial importancia en esta zona las procesiones de elefantes y la fiesta nocturna de *Gangaur*.

⁸.- Ver ANDHARE, lam. 95 a 123.

⁹.- Ver DESAI, 1985, lam. 52-53.

¹⁰.- KRAMRISCH, 1986, xix.

Aunque, como ya se ha comentado, no es frecuente encontrar los nombres de los artistas que trabajaron para los rajputs, en el caso específico de esta escuela sí se conocen muchos de ellos, en especial desde finales del siglo XVI a nuestros días¹¹.

¹¹. - De nuevo nos remitimos a ANDHARE, quien, en su monografía sobre esta escuela, ha elaborado una lista de artistas y sus períodos, en algunos casos siguiendo la pista desde los descendientes actuales de determinados pintores; opus cit. p. 136.

contacto con Persia, y tanto los pintores y calígrafos como los manuscritos que éstos producían llegaron en gran número a la corte, quedando su reflejo en las miniaturas.

En estas pinturas se muestra una atmósfera relajada, al contrario de lo que ocurre en las miniaturas persas del mismo período, en las que el estilo está muy formalizado, así como también los temas que se utilizan.

En las primeras obras de esta escuela aparecen con mucha frecuencia los colores primarios, mientras que con el paso del tiempo se van haciendo más habituales en las miniaturas los colores más "apastelados" y la utilización profusa del oro.

Un tema muy representado es el que trata del amor de Baz Bahadur con la cortesana Rupmati. Aunque Baz Bahadur sufrió una derrota ante los mogoles en 1561, su historia se siguió representando en la pintura hasta mucho tiempo después. Se realizó también un manuscrito llamado Nimat Nama, en el que se muestran combinadas influencias persas e indias.

A principios del siglo XVII en la escuela de Malva, que llega a abarcar una zona más extensa que la del estado y que comprende el Bundelkhand y el suroeste del Rajasthán, se siguen produciendo pinturas. Estas obras mantienen un estilo próximo al de Mewar, pero también conservan las características de las ilustraciones de siglos precedentes.

Desde mediados del siglo XVII la influencia mogol se va dejando notar; en las pinturas, los rostros de musulmanes e hindúes aparecen juntos en las escenas, aunque diferenciados: los indios aparecen siempre de perfil mientras que los

musulmanes a veces están en posición de frente o de tres cuartos y sus rostros tienen sombreado.

Se realizaron una serie de ragmalas que muestran una asombrosa capacidad inventiva. Los dibujos poseen una línea enérgica, las figuras son representadas con toda claridad y las composiciones siguen siendo simples, sin perder por ello su carácter expresivo. En algunas obras se alcanza una manifiesta tensión dramática, que justifica la fama de los ragmalas de Malva.

También en este estilo se realizaron hasta finales de siglo manuscritos con ilustraciones del Ramayana y del Bhagavad Purana; en un estilo muy vivo; con el paso del tiempo, este estilo va perdiendo poco a poco la emoción en la expresión de sentimientos y emociones, haciéndose más repetitivo.

LA ESCUELA DE BUNDI

El estado de Bundi estuvo en el Siglo XIV ocupado por los Hara, una de las más grandes dinastías entre las Rajput. Fueron primero vasallos de los Sisodiya, de los que obtuvieron su independencia en 1554, y desde entonces se mantuvieron en buenas relaciones con el Imperio Mogol. Los príncipes de Bundi estudiaron en la corte mogol, y allí conocieron su gusto, su refinamiento y su arte.

De este nexo con los mogoles y de las propias tradiciones locales surge una escuela que auna ambos estilos. Son característicos de esta escuela el detallismo y la elaboración provenientes de la pintura mogol, combinados con la abundancia de la vegetación y la intensidad de Mewar.

En un folio de un ragmala de Chunar, de 1591¹⁵, existe una inscripción por la que sabemos que los artistas que trabajaron en esta obra fueron musulmanes, entrenados por los maestros persas del taller de Akbar¹⁶; los pintores han utilizado elementos tridimensionales para la arquitectura y han acomodado las fórmulas mogolas a los especiales requerimientos iconográficos de los ragas. Esta serie perteneció a los gobernantes de Bundi¹⁷.

En los primeros años del siglo XVII se fechan una serie de ragmalas que ilustran la asimilación de las dos técnicas;

¹⁵.- Ver SKELTON, 1981, p. 124.

¹⁶.- KRAMRISCH, 1986, xix.

¹⁷.- TOPSFIELD, 1984, pp. 33-34.

los personajes son del tipo de los de Mewar, pero en sus rostros aparece un suave sombreado que no suele aparecer en la citada escuela; las arquitecturas representadas son mogolas y los temas son hindúes.

En el uso del color también se puede ver la combinación de ambas escuelas, puesto que reúne al mismo tiempo una gran intensidad y una delicada sutileza, conseguida a base de aguadas.

Las mujeres de las miniaturas de Bundi tienen un tipo físico particular, su cabeza es redonda y las mejillas son carnosas, los labios suelen tener un gracioso gesto contraído.

Hacia el año 1640 esta escuela evolucionó hacia una mayor libertad de expresión en las representaciones, ahora los artistas tienen menos en cuenta los modelos establecidos. Los colores son más escasos y con tonalidades más claras. Se tratan los temas del Bhagabad Purana con una visión nueva, original, en la que el sentido del humor está presente en muchas ilustraciones.

Del siglo XVII se conserva también una serie de ragmalas que muestran la recreación de un estilo anterior, en el que reflejan reminiscencias indígenas y convenciones de la pintura rajput temprana.

A fines del siglo XVII las composiciones son muy geométricas y los temas que más se representan son escenas de intimidad, especialmente arreglos femeninos, que se sitúan en atractivas residencias rodeadas de jardines.

En el siguiente siglo la paleta se va aclarando poco a poco, mostrando con más asiduidad colores grises y cinabrios, a la vez que en el estilo se va observando cierta debilidad; la vibrante ternura de las primeras composiciones va desapareciendo, aunque, a pesar de todo, esta escuela supo conservar sus principales características de estilo. En este momento también se hace frecuente el tema del desnudo femenino.

A finales del siglo XVIII, los pintores transforman escenas mogolas originales con el tema de mujeres de corte en escenas de harenes; este es un ejemplo más de lo sucedido durante un largo período en esta escuela, puesto que los artistas de Bundi tenían ya una larga tradición de asimilar influencias mogoles a sus propias necesidades expresivas.

En la última fase, la pintura de Bundi en muchas ocasiones es difícilmente diferenciable de la vecina corte de Kotah, al igual que de algunos trabajos producidos en varias cortes menores, dependientes de estos dos centros¹⁸, posiblemente porque los artistas se movían libremente entre unas y otras.

En el palacio de Bundi se han conservado unas pinturas murales del siglo XVIII, con episodios de la vida de Krishna, en las que aparece el estilo de las primeras miniaturas de Bundi, pero con una estructura más rigurosa y a veces muy poco académica. En algunos aspectos estas pinturas también evocan a los murales de Ajanta.

¹⁸. - A.A.V.V. - ~~The Arts of India~~, 1981, P. 167.

LA ESCUELA DE JAIPUR

La primera corte de este Estado fue Amber, situado en una colina, a pocos kilómetros de la actual ciudad de Jaipur. Uno de sus gobernantes fue el primer príncipe rajput que hizo un homenaje a Babur.

En tiempos de Akbar, se mantuvieron relaciones de parentesco entre los gobernantes de Jaipur y los mogoles. Una princesa de Jaipur, hija de Bhar Mal y hermana de Bhagwan Das (cuyo nombre no se conoce), se casó con Akbar en 1562¹⁹ y fue la madre del siguiente emperador mogol, Jahangir.

La amistad entre los gobernantes y las continuas relaciones que se establecieron, hicieron que la influencia de la pintura mogol afectara de forma considerable a las miniaturas de Jaipur, existiendo sin embargo algunas diferencias entre ambas.

En las miniaturas de la escuela de Jaipur casi siempre las composiciones son más simples que en la escuela mogola, y en algunas ocasiones muestran cierta falta de profundidad en el tratamiento del contorno y del color.

Los temas más representados son temas religiosos, escenas de placer y escenas amorosas. Sin embargo las escenas de caza, tan habituales en la pintura mogol, no se ejecutan apenas en esta escuela.

Entre los temas religiosos, como es habitual en casi todas las escuelas rajput, la historia de Krishna y Radha es

¹⁹.-MISRA, 1967, p. 156.

una de las más recreadas. Muchos de los gobernantes y cortesanos de Jaipur, así como de otras zonas del Rajasthán, eran seguidores del culto *Pushi Marg*, en el que se establecían ritos de adoración a Krishna a través de los placeres sensuales.

Sawai Jai Singh II (1699-1743), el fundador de la ciudad de Jaipur²⁰, muy próxima a Amber, fue un gran mecenas de las artes, además de un reputado astrónomo²¹; pero en las pinturas de su época la influencia mogol es tan pronunciada que muchas veces cuesta diferenciarlas²²; la disparidad más clara se encuentra en la manera de contornear las figuras (más marcada en este caso en las pinturas de Jaipur).

Con Sawai Madho Singh (1571-1758) la influencia mogol va desapareciendo y se da en Jaipur un estilo más genuino²³, que alcanza su cénit con Pratap Singh (1779-1803) y Sawai Jagat Singh (1805-1818). Después de estos tres gobernantes, el estilo de esta escuela comenzó a decaer.

Parte de la fama de Pratap Singh se debe a que era un ferviente devoto de Krishna, además de hombre cultivado y poeta. Era un gran aficionado a organizar fiestas, en las que se vestía como Krishna, mientras que sus concubinas hacían

²⁰.- Jaipur, ciudad construida con un planteamiento urbanístico muy claro, en cuadrícula, suplantó a Amber, la antigua capital, en 1728.

²¹.- Tanto en Jaipur como en Delhi se conservan dos impresionantes observatorios astronómicos construidos por este rajá.

²².- Ver el artículo de GOETZ, 1937.

²³.- Este período y el siguiente, sin embargo, se han definido a veces como la versión rajput del arte de Lucknow de época de Shuja-ud-Daula.

los papeles de *gopis*, interpretando todos el baile de *rasa*. En algunas miniaturas de esta escuela Partap Singh se representa vestido como Krishna, tocando la flauta, mientras su favorita, vestida a la manera de Radha, es retratada a su lado, mirándole amorosamente²⁴.

Este gobernante mantuvo a su servicio a cincuenta artistas, que produjeron series de pinturas con los característicos temas ya mencionados.

En las pinturas de su época se encuentra cierto realismo, los trajes de los personajes son siempre muy lujosos y llenos de adornos, pero sin exageraciones. Con Jagat Singh, sin embargo, los contornos se hacen más ondulantes y los elementos naturales se subordinan a los efectos ornamentales; en los trajes, por ejemplo, aparecen muchos más detalles recargados y extravagantes.

Este príncipe ha sido descrito como el más disoluto de su raza y su época²⁵. Mantuvo una exaltada pasión hacia Ras Kafoor, una de sus concubinas, que era musulmana. Acabó haciéndola reina y entregándole la mitad de Amber. Paseaba con ella en el mismo elefante e incluso acuñó monedas en su nombre.

En su época se produjeron muchas pinturas de tema erótico. En muchos estados del Rajasthan era común que los pintores representaran a sus patrones en el papel de *Nayaka*²⁶

²⁴.- RANDHAWA, 1980, p. 10.

²⁵.- BACH, 1985, p. 140.

²⁶.- Aunque este termino tiene otros significados que ahora no vienen al caso (ver FREDERIC, 1987, pp. 786-787); desde el punto de vista del erotismo los *nayaka* son la versión masculina

en pinturas eróticas, como una forma de exaltar su virilidad, y Jagat Singh fue representado en este papel en varias ocasiones²⁷.

Un ejemplo especial de este período lo constituyen una serie de pinturas de gran tamaño, enriquecidas con incrustaciones de piedras preciosas, cristales e hilos de oro. Los famosos cartones de Rasa Lila²⁸, que constituyen uno de los mejores ejemplos de este arte.

En la magnífica colección del Palacio de Jaipur se conserva una colección de pinturas de gran calidad, muchas de ellas son de la escuela de Jaipur, pero también se existen otras mogolas y de diferentes escuelas.

Las pinturas de Jaipur de última época, en general, son las peores de toda la producción de esta escuela, tanto por lo repetitivo de los temas como por la lenta decadencia del estilo, de la que, como hemos visto en otras escuelas, ya no volvió a recuperarse.

de las *nayikas* y, como ellas, están divididos en diversas categorías.

²⁷. - Ver BACH, 1985, lám. 78.

²⁸. - Publicados por primera vez por Coomaraswamy a principios de siglo.

LA ESCUELA DE JODHPUR

El Estado de Jodhpur fue fundado en el Siglo XV por Jhoda, de la dinastía Rathore, y está incluido en la zona de la antigua Marwar²⁹.

Durante el siglo XVII en las miniaturas de esta escuela se encuentra la forma primitiva de proyectar las formas sobre planos de color que caracterizaba a la escuela de Mewar, utilizándose también el mismo tipo de colores brillantes, aunque los tipos físicos se aproximan más a los mogoles. Los mejores ejemplos de pinturas de este período se encuentran en el museo de Baroda y en la colección privada de Sangram Singh³⁰.

Se conserva un reducido conjunto de pinturas del reinado de Abhai Singh, realizadas en estilo bastante aproximado al mogol, con los tipos característicos de época de Aurangzeb.

Jaswant Singh, que dedicó la mayor parte de su vida al servicio del imperio mogol, patrocinó activamente la ejecución de miniaturas, en las que se refleja con fuerza el estilo mogol. Se conserva un retrato suyo, sin terminar, de 1660³¹.

Ya a mediados del siglo XVIII, en esta escuela se adoptó más abiertamente el estilo de la pintura mogol,

²⁹. - Aunque no es muy frecuente, en algunas ocasiones se denomina a esta escuela "de Marwar".

³⁰. - Actualmente en el Kumar Sangram Singh Museum, de Jaipur.

³¹. - Se trata de una escena de durbar, ver TOPSFIELD, 1984, lam. 23.

reflejándose los principales elementos de esta escuela en las pinturas del momento; aunque, durante el reinado de Bakhat Singh, hubo una tendencia a resaltar algunas características propias de la pintura rajput, como los contornos acentuados y las composiciones geométricas³². Esta vuelta al estilo local fue continuada en algunas miniaturas, en las que destacan los ritmos lineales y los colores intensos.

En los personajes las cabezas están representadas siempre de estricto perfil, las caras son pequeñas y con frentes muy amplias, los ojos se dibujan alargados y la nariz de gancho.

También durante el siglo XVIII, como se ha visto que ocurrió también en otras escuelas, los colores bajaron de intensidad y se hicieron más refinados, mientras que el dibujo cada vez iba adquiriendo formas más pronunciadas. Las figuras fueron dejando de tener las proporciones correctas.

Los temas principales de esta escuela son los retratos de gobernantes y nobles, las escenas de caza, las ilustraciones a textos poéticos y a la historia de Krishna y Radha; también existen algunas representaciones de harenes.

A comienzos del siglo XIX encontramos un nuevo momento de esplendor de esta escuela, debido en gran parte al maharaja Man Singh, que fue poeta y protector de la literatura, además de ferviente devoto de Nathji y constructor del mejor palacio de Jodhpur. Parece ser que no fue un gobernante eficaz, pero sí fue un gran mecenas.

³². - Ver el artículo de GOETZ, 1937, pp. 160-161.

Durante su reinado la pintura de esta escuela conoció un "resurgimiento".

Ahora se realizan pinturas de dimensiones mucho mayores que las anteriores, con colores alegres, especialmente en los trajes de las mujeres, y los hombres se representan con turbantes de gran tamaño³³.

Con Takhat Singh, durante la primera parte del siglo XIX, todavía la pintura se mantiene en auge, aunque su ejecución se va haciendo más superficial, mientras que los temas tienden más a lo lúdico y licencioso.

Bajo el patronazgo de Man Singh y Takhat Singh, se produjeron así mismo series de pinturas eróticas³⁴. Después de estos reinados, la miniatura empieza a entrar en decadencia, no encontrándose apenas obras que destaquen ni por su calidad ni tampoco por su originalidad.

³³. - Aunque estas pinturas se han comparado con sus contemporáneas de Jaipur, las composiciones y en el desarrollo de los temas son menos refinados que en la escuela anterior.

³⁴. - Ver BACH, 1985, pp. 141 y lam. 81.

LA ESCUELA DE KISHANGARH

Kishangarh fue un pequeño estado al norte del Rajasthán, que tuvo durante la primera mitad del Siglo XVIII una de las escuelas de miniatura más peculiares de toda la región.

Este principado se fundó en el Siglo XVII con el apoyo mogol; su primer gobernante fue Kishan Singh, el hermano menor del Raja de Jodhpur, quien, habiendo dejado su ciudad, se instaló en Ajmer, donde conoció y cayó en gracia al emperador Akbar. El emperador mogol cedió a Kishan Singh unas tierras del Rajasthan que constituirán el territorio de este estado, y en 1611, a orillas de un hermoso lago, fundó la ciudad de Kishangarh, llamada así en honor a su propio nombre.

Otro gobernante de este estado, Rup Singh (1643-1658), tuvo una estrecha amistad con Shah Jahan; pero, en lo referente al arte, sólo se tienen datos un poco posteriores, y no se conoce la existencia de ninguna pintura de esta escuela hasta el reinado de su sucesor, Man Singh (1658-1706)³⁵. Realmente, fue con el siguiente soberano, y él mismo pintor, Raj Singh, (1706-1748), con quien la pintura empezó a tener cierta importancia. Su tema favorito lo constituían las pinturas de Krishna Lila³⁶. Los pintores que trabajaron

³⁵. - En KHANDALAVALA, 1959, se publica un retrato ecuestre de este Raja.

³⁶. - Cantos y bailes devocionales dedicados al dios Krishna.

con él, Bhavanidas, Amar Chand, Soorat Ram y Nihal Chand³⁷, habían llegado desde Delhi entre los años 1719 y 1726. Se habían formado en los talleres mogoles, en concreto en el estilo del período del emperador mogol Farrukhsiyar³⁸.

El pintor Bhavanidas llegó de Delhi en 1719, y su estilo, en los primeros años, estaba fuertemente influenciado por la pintura mogol; pronto se hizo con una buena posición, siendo el pintor mejor pagado de la corte. Con él trabajaban otros dos artistas, su pariente Kalyandas y su hijo Dalchand, del que se conoce un retrato del emperador Farrukhsiyar; sus trabajos se distinguen, entre otras características, por un abundante empleo del oro.

Por su estrecha dependencia del imperio mogol, Kishangarh realmente no tenía muchas probabilidades de poder destacar en el campo de las artes; sin embargo, debido a la extraordinaria conjunción de varios interesantes personajes, entre los años 1730 y 1760 se produjeron en este estado miniaturas con un estilo muy personal, colmadas de belleza y de espiritualidad.

Los personajes aludidos fueron el séptimo soberano del estado de Kishangarh, Savant Singh, su pintor favorito, Nihal Chand y su amada, la bailarina de la corte Bani Tani.

Savant Singh, que subió al trono en 1748, era un ferviente seguidor de Krishna; adepto al culto

³⁷.-RANDHAWA, 1980, p. 8.

³⁸.- También se llama con su nombre al estilo de pintura que se produjo en Delhi bajo su mandato, entre los años 1713 y 1719.

Vallabhacharya, *Pushti Marg*, o "el sendero del placer", que defiende la idea de adorar a Dios a través del disfrute de la vida antes que con el ascetismo.

Entre sus aficiones estaba la práctica de la pintura, de la que nos han quedado algunos dibujos, y también fue un poeta de bastante calidad, que dedicó la mayor parte de sus versos a las alabanzas de su dios y del amor; Savant Singh utilizaba en sus obras el pseudónimo de Nagari Das³⁹.

Sus poemas escritos entre 1723 y 1731 se conservan en tres libros: *Manoratha Manjari*, *Rasika Ratnavali* y *Bihari Chandrika*. La afición a este tipo de poemas no era algo excepcional en este gobernante, puesto que la literatura amorosa está absolutamente integrada en el contexto de la cultura india. En India, la tradición de la poesía amorosa es muy antigua; aunque existen múltiples ejemplos a través de toda la literatura, quizás fueran dos obras, ambas escritas en sánscrito, las que ejercieron mayor influencia en este tema, el *Natyashastra* de Bharata y el *Kamasutra* de Vatsyayana. El primero, es un tratado de danza, posiblemente anterior al siglo V, que contiene además la descripción de los tipos de sentimientos y de mujeres, el *Nayika-bheda*, que inspiró muchas pinturas; el segundo, es un libro sobre la ciencia y el arte del amor. Un apartado excepcional lo componen los elegantes poemas de Kalidasa, en especial el *Ritusamhasa*, en los que describe los sentimientos que los cambios de las estaciones provocan en los amantes. Muy

³⁹. - En RANDHAWA, 1980, p. 15, se publica un retrato suyo, fechado en 1745.

posterior, pero de especial interés para esta escuela de pintura, es el *Gita Govinda* de Jayadeva, de hacia el año 1200, que narra los amores de Krishna y Radha.

En su interés por profundizar en los temas referentes al krishnaismo, el Raja de Kishangarh también siguió muy de cerca los poemas en honor a Krishna escritos en el siglo XVI por Mira Bai, princesa de Mewar⁴⁰.

Este soberano mantuvo en su corte a numerosos escritores, músicos y pintores. Entre estos últimos descubrió a un excelente artista, Nihal Chand, que fue capaz de comprender sus pensamientos y sus gustos, y plasmarlos después en su pintura; este artista estaba dotado de un gran talento y una gran cultura.

Nihal Chand comenzó a pintar hacia 1730, pronto se especializó en los temas de Krishna Lila, con los que en poco tiempo se hizo famoso; tenía dos hijos, Sitaram y Surajmal, que trabajaban con él⁴¹.

Pintor y soberano eran capaces de entenderse y de compenetrarse; esta compenetración tiene su reflejo en las miniaturas especialmente a partir del año 1731, momento en que el futuro raja se enamora profundamente de una mujer, cuyo verdadero nombre no se conoce, a la que llamaban Bani Tani⁴², que significa "la hechicera dama" o "elegante y bien vestida". Era ésta una cantante y bailarina del séquito de la

⁴⁰. - Citados en el apartado dedicado a la escuela de Mewar.

⁴¹. - Para más información sobre este pintor ver RANDHAWA, 1980, p. 11.

⁴². - Este nombre se encuentra también con mucha frecuencia escrito de forma un poco diferente: Bani Thani.

reina, la madre de Sawant Singh, a la que hace su amante. Esta joven, además de bella, estaba muy interesada en la poesía y la literatura, como ocurría con otras muchas mujeres integrantes de las cortes rajasthanís.

La joven bailarina servirá de inspiración para el tipo humano, absolutamente característico, que aparece siempre en las pinturas de la escuela de Kishangarh. Tanto los hombres como las mujeres protagonistas de las escenas son altos y delgados, con gestos y posturas muy sofisticados. sus rostros son alargados y finos, con unos grandes ojos, rasgados y prolongados hacia la frente, que les dan una expresión singularmente enigmática. Los tipos físicos representados están claramente idealizados, y, la inspiración, aparte de provenir de la elegante figura de Bani Tani, también parece tomada de un tipo físico dado en la poesía amorosa sánscrita, el *Padmakshi* u ojos de loto, aunque la forma de las hojas de loto no coincide exactamente con la de estos ojos. Según A. Tagore, los ojos de pétalos de loto tienen como característica la calma serena⁴³, pero en este caso, las formas tan extremadamente estilizadas producen cierta inquietud.

Los temas más frecuentes de este período son los de citas secretas o encuentros entre Radha y Krishna, pero, al contrario de lo que sucede en otras escuelas, estas pinturas no suelen seguir el *Gita Govinda* o las conocidas anécdotas del *Bhagavata Purana* que narran sobre todo la niñez de

⁴³.- TAGORE, 1986, p. 37.

Krishna, sino que se basan directamente en los poemas de Sawant Singh. Por las obras que conocemos se demuestra que la colaboración entre poeta y pintor debió ser muy estrecha.

Krishna, en estas pinturas, no aparece como un pastor, sino como un elegante aristócrata, digno y arrogante, e igual sucede con Radha, a la que no se representa como una sencilla chica de pueblo que atiende a las vacas, sino más bien como a una bella y seductora cortesana. Los autores difieren en sus opiniones con respecto a que, en las representaciones de Radha, se realizaran realmente retratos de Bani Tani, o si únicamente sirvió de inspiración pero no de modelo. Muchos autores han destacado el profundo ambiente de sensualidad que se refleja en las miniaturas de esta escuela⁴⁴.

Los temas de caza, la gran afición de casi todos los gobernantes indios, tanto mogoles como rajputs, también son frecuentes en esta escuela. Además, se encuentran algunos retratos, en especial ecuestres, y representaciones de fiestas o escenas de harenes; en ellos, la influencia mogol se manifiesta de forma más clara.

En las composiciones suelen aparecer pocos personajes, en primeros planos, y son estas figuras las que dominan plenamente la composición, ésta subordina la vegetación a un orden riguroso. Todas las miniaturas están realizadas en colores muy refinados, muy comedidos, sin estridencias; son tonos pasteles, elaborados mezclando los colores con blanco, que acentúan la languidez de las formas. Su formato es mayor

⁴⁴.- este aspecto ha sido especialmente tratado por el filólogo DICKINSON, en un artículo de 1949, p. 30.

que el habitual en otras escuelas, lo que hace que las obras tengan sensación de espacio y de infinito, también conseguido en ocasiones por los fondos neutros.

El territorio de Kishangarh posee una zona de colinas bajas, mientras que el asentamiento de la ciudad se caracteriza especialmente por estar al borde de un enorme lago; en una de sus orillas se sitúa el palacio de los Rajas. Existe otro palacio en el centro del lago; en el monzón el lago se cubre de lotos, y en él viven patos y otras aves. En verano se seca y su lecho queda cubierto de verde vegetación. La gran mayoría de los paisajes pintados en las miniaturas, recrean con fidelidad todos estos lugares del estado de Kishangarh. El lago, es uno de los elementos más frecuentes, en él se representan paseos en barco, deportes acuáticos, y visitas al palacio situado en su centro.

El rey, después de unos años en los que apenas se ocupó del gobierno, cedió la mitad de su estado, incluida la ciudad de Kishangarh, a su hermano Bahadur Singh y se marchó a Rupnagarh con su amada. En el año 1757 abdicó definitivamente, trasladándose a Vrindhavan. Como una declaración de principios, escribió en un poema: "El Estado es origen de guerra y por eso temo ser su jefe"; por ello, decidió retirarse y ocuparse sólo de adorar a su dios y a su amada.

Según algunas opiniones⁴⁵ Sawant Singh fue, junto con Akbar, el mayor impulsor de un nuevo estilo de pintura en

⁴⁵. - Ver PAL, 1978, pp. 29-30.

India. Una vez muerto el rey, en el año 1764 (y su amada al año siguiente), su pintor favorito siguió trabajando en Kishangarh durante algunos años más, hasta 1780, pero sus composiciones perdieron la grandeza y la espiritualidad que anteriormente habían tenido.

Aunque la mayor parte de las pinturas de esta escuela no están datadas, los estudiosos las sitúan, casi todas, durante el período de Sawant Singh y los años inmediatos a su muerte.

En Kishangarh se siguieron pintando miniaturas hasta mediados del siglo XIX; entre ellas destacan las ilustraciones de un *Gita Govinda* realizadas para el Raja Kalyan Singh en 1820, que poseen una alta calidad técnica y marcada sensualidad.

LA ESCUELA DE KOTAH

Los rajás de Kotah rendían vasallaje al Estado de Bundi, siendo a la vez descendientes de la familia que ocupaba el poder en este estado. Se separaron en el siglo XVII y en el XVIII tuvieron enfrentamientos que les llegaron a convertir en enemigos.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando en la mayoría de las escuelas del Rajasthán se estaba conociendo un momento de decadencia, la escuela de Kotah disfrutó de algunos decenios de esplendor. Las obras realizadas hasta ese momento tenían un estilo menos personal, proveniente de que eran en gran parte deudoras de la pintura de Bundi.

Los soberanos que gobernaron el Estado de Kotah en este período eran grandes apasionados de la cinegética. Entonces se crearon una serie de obras dedicadas esencialmente a la representación de temas de caza y luchas entre animales, en las que aparece un estilo totalmente particular. Son pinturas vigorosas, dominadas por el movimiento y la energía, en las que a veces, por exaltar estos aspectos, se producen pequeñas distorsiones de las formas anatómicas.

En estas obras la naturaleza domina por completo las composiciones, envolviendo a los personajes, que con frecuencia quedan semicultos por la espesura de la vegetación. En los frondosos paisajes, los animales se mueven con toda libertad, todos ellos están representados con pleno dominio de la técnica. Los personajes suelen tener un tamaño

muy pequeño, y, debido a las exigencias de la cacería, casi siempre están medio escondidos entre la vegetación o refugiados en pequeños pabellones. Las mujeres también intervienen a menudo en estas escenas de caza⁴⁶.

La influencia mogol es bastante clara en algunas características de la técnica: el empleo bastante dominado de la perspectiva y la finura con la que se representan los detalles; pero la fuente de inspiración es muy diferente.

El descubridor de esta escuela fue W. C. Archer, quien dice de ella que es la única escuela en todo el arte indio en la que se puede encontrar el género paisajístico en el sentido occidental de la palabra. Este autor ha comparado las composiciones de Kotah con las del pintor francés D. Rousseau, marcando sin embargo la diferencia de que mientras Rousseau refleja la naturaleza como amenazadora, los personajes de Kotah conocen muy bien la zona en la que viven y se desenvuelven en ella con seguridad⁴⁷.

Tanto en el tratamiento de las rocas, abundantes en esa zona, como en los árboles y la vegetación, los pintores se basaron en el entorno real de la región⁴⁸.

También a mediados del siglo XVIII se crearon en esta escuela una serie de imágenes de la diosa de la guerra, Durga, plenas de movimiento y con una gran capacidad

⁴⁶. - Ver por ejemplo DESAI, 1985, lam. 69,

⁴⁷. - LEVEQUE-MENANT, 1969, pp. 87-88.

⁴⁸. - DESAI, 1985, xvii.

expresiva⁴⁹, que debieron ser obra de un artista de gran originalidad, cuyo nombre no nos ha llegado.

La última fase de desarrollo de la pintura de esta escuela se produjo en el siguiente siglo, sobre todo durante el reinado de Rao Ram Singh (1827-65). El dinamismo de las composiciones anteriores deja paso ahora a pinturas más decorativas, con profusión de personajes y vivos colores. Un claro exponente de este estilo se puede ver en un retrato del mencionado gobernante⁵⁰.

⁴⁹. - Ver KRAMRISCH, 1986, LAM. 50-51..

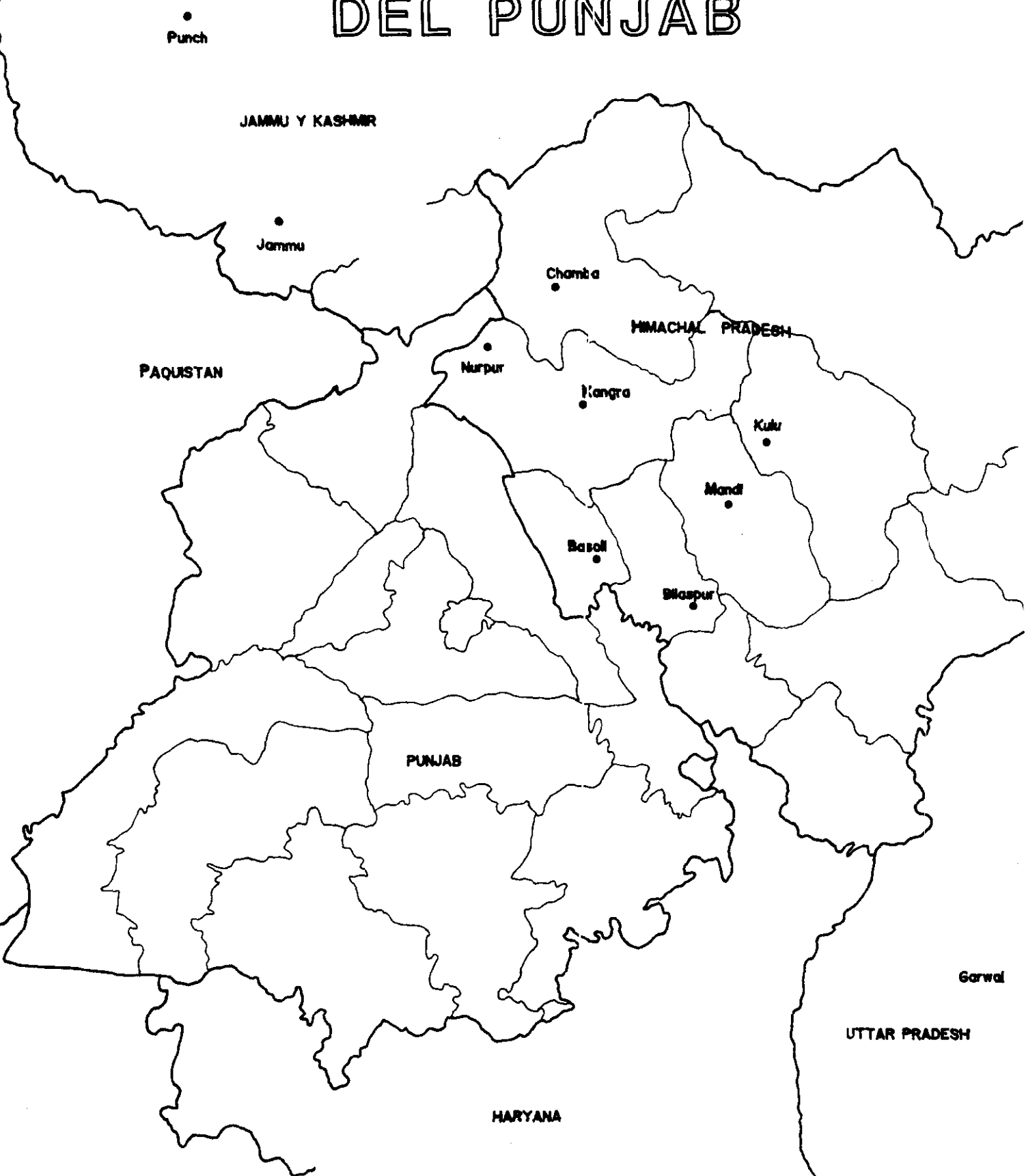
⁵⁰. - Ver TOPSFIELD, 1984, lam. 30.

Aparte de todas las escuelas citadas, las más importantes por su calidad y originalidad, existen en la zona del Rajasthan otras muchas escuelas y subescuelas, o estilos y subestilos si se prefiere emplear esta terminología, de los cuales no vamos a ocuparnos, ya que, el hecho de profundizar más sobre estas escuelas está fuera de la definición de este trabajo. Sólo en el libro de Jai Singh Neeraj se proponen trece más de las aquí expuestas.

A continuación se da una relación de las escuelas que se mencionan con más frecuencia en la bibliografía sobre el tema, o de las que existen obras expuestas en museos importantes: BIKANER, DEVGARH, NATHADWARA, PRATAPGARH, INDERGARH, RAGHOGARH, AMER, DATIA, NAGAU, GHANERAO, SAWAR, CHANDAVA, CHITOR, SIROHI, ALWAR, UNIARA, CHAMBRA, BUNDELKHAND.

Remitimos a la bibliografía específica para un estudio más amplio de este tema, que ciertamente todavía está necesitado de muchas investigaciones puesto que los trabajos existentes hasta el momento, aunque muy valiosos, nos dejan ver constantemente todos los interrogantes que siguen existiendo sobre la mayor parte de estas escuelas.

ESCUELAS DE MINIATURA DEL PUNJAB



LAS ESCUELAS DEL PUNJAB

La palabra Punjab significa "los cinco ríos"¹. Con este término se denomina a una región situada al noroeste de India, que comprende las actuales provincias de Punjab, Himachal Pradesh, parte de Uttar- Pradesh (el antiguo estado de Tehri Garhwal), y de Jammu y Cachemira; y también al grupo de escuelas de miniatura que se desarrollaron por todo el territorio.

Se divide en una zona de planicie y otra que comprende el alto Punjab, situado en los contrafuertes occidentales del Himalaya, que está compuesto por imponentes montañas, que forman profundos valles entre ellas. A pesar de ser una región de acceso muy difícil, está habitada desde la antigüedad, como lo confirman por ejemplo las crónicas de Alejandro Magno, los textos del Mahabharata², el Padma Purana y el Rajatarangini de Kalhana, así como los relatos de diversos viajeros³. Se conservan restos artísticos de diversas épocas en Cachemira, en Kangra y en los valles de Kulu y Jammu.

¹.- Los historiadores griegos la llamaron "Pentapotamia", SRIVASTAVA, 1983, p. 1.

².- En esta obra se menciona que el rey Susarman de Trigarta o Jalandhara, hoy Kangra, ayudó a los Kauravas a capturar las vacas de Virata.

³.- Son importantes en este sentido los escritos de Xuanzang, monje budista y viajero chino del segundo cuarto del siglo séptimo (602+664); y los de Alberuni, que visitó India con Mahmud de Ghazni en 1016-17.

Debido a su inaccesibilidad esta zona no llegó a ser invadida por los musulmanes, que conquistaron otras zonas del norte de la India durante el siglo XI; permaneciendo dividida en pequeños principados, gobernados en su mayoría por los rajput⁴.

Con el emperador Akbar toda la región se mantuvo bajo el control mogol, se realizaron cambios de rehenes, de distribución de cargos y de regalos, también hubo diversas colaboraciones en campañas militares, pero, aparte de las relaciones mencionadas, todos los estados siguieron siendo prácticamente independientes.

Muchos gobernantes de la zona fueron protectores de las artes, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, período en el que las escuelas de miniatura conocen su apogeo en toda la región de Punjab.

A las pinturas realizadas en estos estados se les ha dado también la denominación de "pahari", que significa "montañés"⁵. Afortunadamente, estas escuelas han sido mejor estudiadas que las del Rajasthán, por lo que contamos con monografías dedicadas a varias de ellas, además de excelentes trabajos de conjunto⁶. El factor geográfico hizo que estas escuelas permanecieran más aisladas, y que fueran por tanto

⁴.- Su evolución ha quedado registrada en las *Vamsavalis* o genealogías de las familias de los gobernantes locales.

⁵.- Es la forma adjetivada de "pahar", que da la idea de algo proveniente de o perteneciente a las montañas.

⁶.- ARCHER, RANDHAWA, SRIVASTAVA y BERINSTAIN son algunos de los más reconocidos especialistas sobre la pintura del Punjab. En SINGH, s/f, pp. 1-3, se expone el desarrollo de la historiografía de estas escuelas.

más individuales; han podido ser mejor analizadas porque sus estilos no se solapan tanto como en el Rajasthan.

La pintura del Punjab se caracterizó en sus primeras fases por una austeridad que controlaba la expresividad de líneas y colores, mientras que en las últimas se crea un lenguaje complejo y particular, que combina la técnica mogol con la sensibilidad romántica y devocional de los rajput⁷.

A partir del segundo cuarto del siglo XVIII se produce un cambio fundamental en estas escuelas, ya que los artistas formados en la corte mogol llegan en número cada vez mayor a la zona, en especial después del saqueo de Delhi, de 1739.

La influencia de la pintura mogol puede encontrarse generalizada en estas escuelas, en especial en los retratos, en las composiciones y en el tipo de trajes, que los nobles del Punjab adoptan de la corte mogol; y en mucho menor grado en cuanto al estilo se refiere.

Estas influencias se deben a que los príncipes de los estados del Punjab mantenían contactos frecuentes con los mogoles, aunque no tantos como los de las cortes rajasthanís; pagaban una cierta cantidad de dinero al emperador mogol en el momento de su investidura y los hijos de los príncipes se mantenían como rehenes en la corte mogol, para asegurar la fidelidad de los estados. La corte mogol, en estos momentos de esplendor, fue admirada en los estados del Punjab, se copiaron sus costumbres externas, incluso en algunos casos se mantuvieron modas de trajes o peinados cuando en el imperio mogol ya habían desaparecido años atrás.

⁷.- TOPSFIELD, 1984, p. 39.

Los contactos más directos se producían entre las cortes de todos estos pequeños estados, que, si bien estaban bastante distanciados de los mogoles, se encontraban sin embargo muy próximas entre ellas. Tanto los artistas como sus obras conocieron frecuentes traslados entre los estados, siendo la familia de Pandit Seu una de las que más contribuyó en estos intercambios, puesto que trabajaron en todas las cortes importantes del Punjab⁸. Estas conexiones entre las cortes y sus artistas contribuyen, como en las escuelas del Rajasthan, aunque en menor grado, a acrecentar la dificultad para catalogar muchas de las obras de estas escuelas. Además, los artistas de estas escuelas siempre se formaban en grupo, por lo tanto fueron colectivamente responsables de los cambios que podían irse produciendo en el estilo.

El arte de la miniatura adquiere en las miniaturas del Punjab características muy especiales, convirtiéndose en un vehículo de expresión de los sentimientos, las creencias religiosas y muy especialmente del amor. Aunque la definición de Coomaraswamy sobre lo que significó el tema amoroso en la miniatura rajput ha sido muchas veces reproducida por los más diversos autores, es tan acertada que lo haremos aquí una vez más⁹:

⁸.- Aunque entre los miembros de esta familia se han definido diferentes estilos, en todos ellos se aprecia un marcado acento naturalista, que poco a poco va integrándose en la estética de la zona.

⁹.- "Lo que el arte chino consiguió para el paisaje tiene aquí su equivalente en el amor. Aquí aunque sea la única vez en el espacio y en el tiempo las Puertas Occidentales están completamente abiertas. Los brazos de los amantes rodean sus cuellos, los ojos se encuentran con los ojos, las susurrantes *sakhis* no

"What Chinese art achieved for landscape is here accomplished for love. Here if never and nowhere else in the world, the Western Gates are opened wide. The arms of the lovers are about each other's necks, eye meets eye, the whispering sakhis speak of nothing else but the course of Krishna's courtship, the very animals are spell-bound by the sound of Krishna's flute, and the elements stand still to hear the ragas and raginis"¹⁰.

La temática vishnuista tuvo un papel fundamental en todas las escuelas del Punjab. La historia de Krishna y Radha fue una de las más frecuentes, y también de los más peculiares, puesto que se representa al dios con las características de los habitantes de la zona, vestido como un vaquero pahari, al que se diferencia del resto de los vaqueros por su color azul y en ocasiones por una corona con una pluma de pavo real. Igual adaptación de temas clásicos al entorno del momento, aunque menos frecuente, se da en las ilustraciones de otros textos y personajes míticos.

También existen muchas representaciones de tema shivaísta. Se realizan así mismo una gran diversidad de miniaturas que ilustran los poemas épicos, así como las

hablan de nada más que del transcurso del cortejo de Krisna, hasta los animales están fascinados por el sonido de la flauta de Krishna, y los elementos se quedan quietos para escuchar los ragas y raginis."

Traducción al castellano de James Gibbs.

¹⁰. - COOMARASWAMY, -Rajput Painting- 1916/1976.

Nayika, las ilustraciones de los meses del año, *Baramasa*, y escenas de la vida cotidiana.

En cualquier caso, en estas escuelas las mujeres ocupan un papel muy importante en las representaciones, siendo en la mayoría de los casos las protagonistas absolutas de los temas. Las mujeres de las miniaturas pahari rebosan encanto y dulzura; tanto si están dedicadas a actividades de la vida cotidiana o solas en un bosque añorando a su amante, son siempre delicadas, femeninas y bellas. Incluso en las representaciones de divinidades maléficas, las formas femeninas tienen una viveza especial.

Los *ragmalas*, tan frecuentes en las escuelas del Rajasthán, lo son menos en estas, aunque también se ejecutaron pinturas de este tipo.

Otro tema habitual es el de los retratos, de príncipes o de personajes importantes de la corte, aunque, más que retratos psicológicos, se representan figuras de orgulloso aspecto, casi iconos, con las siluetas marcadamente resaltadas sobre un fondo. Con respecto a los temas históricos, se puede decir que prácticamente no existen, salvo en muy raros ejemplos.

En estas escuelas se representan muchas escenas nocturnas o con ambiente de tormentas; este tipo de temas, tan característicos de todo el Punjab y con los que se crearon pinturas bellísimas, es muy extraño encontrarlos en las escuelas anteriores, tanto mogoles como rajasthanís¹¹.

¹¹. - En SRIVASTAVA, 1983, pp. 25-40, se ofrece un análisis completísimo de todos los temas de las miniaturas y manuscritos pahari, relacionándolos después con el entorno social.

Aunque en algunas de estas escuelas los colores primarios son los predominantes, en general en casi todas ellas se emplea un cromatismo bastante refinado, con amplia variedad de gamas y matices; no se trata, sin embargo, de un colorido totalmente naturalista, puesto que el principal propósito del color es transmitir emoción y placer estético por medio de combinaciones armónicas.

El oro y la plata se usaron en abundancia para la decoración de los trajes, objetos de uso y elementos decorativos. El oro se empleaba así mismo para dar luz a las nubes y pintar los rayos, y en alguna ocasión también fue utilizado para pintar los fondos, mientras que la plata se usaba en la representación del agua y las flores de loto. La plata sufre un proceso de oxidación que hace que con el tiempo vaya perdiendo el brillo y adquiriendo un color más oscuro, que algunas veces llega a alcanzar el color negro.

En cuanto a la vestimenta, los vaqueros normalmente se vestían con un pantalón corto, ajustado con una banda alrededor de la cintura, con los bordes decorados con diseños geométricos o florales. La parte superior del cuerpo solía estar descubierta, colocándose una manta o una capa sobre los hombros; esta capa servía de protección contra la lluvia y el frío. El tocado solía consistir en un gorro alto, alrededor del cual se ata una cinta decorada con flecos.

A veces, sobre todo entre los nobles, los hombres llevan ropas similares a las que se usaban en la corte mogol en la época de Shah Jahan y Aurangzeb, pero sus turbantes se decoran con plumas o con flores. Es también frecuente entre

los hombres el uso de joyas diversas, entre las que predominan los collares, brazaletes y tobilleras.

Las mujeres también asimilan la moda mogol, usando pantalones ajustados y sobre ellos una blusa suelta; suelen llevar un velo que les cubre la cabeza y los hombros. Sin embargo se representan frecuentemente con trajes de tipo rajput, con un corpiño muy ajustado y falda larga, o con la choli¹² y el sari.

A las divinidades se las representa generalmente con corona, con cinco puntas en el frente; cuando es Krishna el retratado, su corona normalmente tiene una pluma de pavo real en el centro y a los lados flores de loto.

En los fondos hay una gran diversidad, que va desde los fondos planos, pintados en un solo color, a los que están cubiertos de exuberante vegetación; también son frecuentes los pabellones, palacios o grupos de edificios que forman parte de una ciudad. La perspectiva se crea a veces mediante la división horizontal y vertical del espacio, situando en la parte más alta los planos más distantes.

En las miniaturas de estas escuelas abundan los fondos con representaciones de paisajes, a menudo frondosos bosques rebosantes de árboles y flores. En la ejecución de estas escenas, los artistas trabajaban basandose en el entorno, pero sin quedarse en la mera imitación, sino añadiendo un toque idealista y romántico a los paisajes de la región, ya de por sí rotundamente bellos y evocadores. Los paisajes,

¹². - Blusa corta y muy ajustada, de tela fina, que se lleva con el sari.

aunque en muy raras ocasiones se representan sin figuras¹³, no son tan sólo un fondo para éstas, por el contrario, poseen una vitalidad y una fuerza expresiva de difícil parangón en otros estilos de pintura.

Se conservan bastantes dibujos de las escuelas del Punjab, quizá por ser éstas más recientes que las rajasthanís y puede que también porque, debido a las técnicas más elaboradas, las miniaturas necesitaban de más estudios preparatorios. En los dibujos predominan las líneas curvas, rítmicas y ondulantes.

Gracias al trabajo de investigación del Dr. Srivastava, poseemos un inventario de las colecciones más importantes de miniaturas, así como de los manuscritos, del Punjab¹⁴.

¹³.- En una miniatura titulada "The South wind cools itself in the snow of the Himalayas", en RANDHAWA, 1959 (2ª 1981), lam. 21, encontramos un magnífico ejemplo de un paisaje aislado.

¹⁴.- Ver SRIVASTAVA, pp. 89-112.

LA ESCUELA DE KANGRA

Este estado fue uno de los más poderosos de la zona, en él se desarrolló una corte muy refinada, a la que acuden muchos artistas, en especial a finales del siglo XVIII y principios del XIX, en busca de la seguridad de la que se habían visto privados en otras áreas.

Los contactos con los mogoles se establecieron desde fechas tempranas. En 1620, las fuerzas del que sería el emperador Shah Jahan tomaron el abrupto fuerte de Kangra, lo que supuso una gran victoria, puesto que había habido varios intentos fallidos de conquistar este fuerte, entre ellos uno por parte de Jahangir¹⁴.

Aunque en la bibliografía tradicional se sitúa el origen de la pintura de esta escuela a partir del siglo XVII, y se pensaba que su inicio fue impulsado por la pintura de Guler¹⁵, el descubrimiento en 1977 de un manuscrito que ilustra un *Devimahatmya*, realizado en Kangra en el año 1574, ha modificado las teorías existentes hasta el momento, mostrando la existencia de una tradición pictórica más antigua de lo que hasta el momento se creía¹⁶.

¹⁴.- GASCOIGNE, 1972, p. 165.

¹⁵.- Es la idea defendida por RANDHAWA, 1982, introducción y pp. 17-19, así como la de ARCHER, quien pensaba que el arte de esta escuela no se desarrolló hasta finales del siglo XVIII.

¹⁶.- Más amplia información sobre este manuscrito en el artículo de BERINSTAIN, 1986, pp. 174-174.

Además de los temas vishnuistas, los retratos y los demás asuntos citados anteriormente, en la escuela de Kangra se ilustraron cuentos populares de amor tradicionales en la zona del Punjab, como las historias de Hir-Ranjha, Mirza-Sahiban y Sohni-Mahinwal.

En 1775 ocupó el poder Sansar Chand, un monarca esteta, constructor de jardines y coleccionista de obras de arte, que dio un impulso importante a la escuela de Kangra; durante su próspero reinado, que finalizó en 1823, se produjo el momento culminante de madurez de esta escuela, pero también el inicio de su declinar.

Sansar Chand nació en 1765 en Bijapur; en 1786 ocupó el fuerte de Kangra, convirtiéndose en el raja más poderoso de la zona del Punjab, entabló batallas con los reinos vecinos, que fueron anexionados a su territorio¹⁷.

En el año 1809 puso a su servicio a un aventurero europeo, llamado O'Brien, para que abriera una factoría de armas pequeñas y entrenara para él a un grupo de mil cuatrocientos hombres¹⁸.

En los últimos años de su reinado perdió gran parte de su poder, primero a causa de la invasión gorkha y más tarde con los sikhs, que, después de dominar la zona de las planicies del Punjab, fueron extendiendo su poder hacia las

¹⁷. - Asesinó a los rajas de Chamra, Sirmur, Mandi y Suket y consiguió que el de Guler se convirtiera en su vasallo.

¹⁸. - En RANDHAWA, 1982, lam. 2, vemos un retrato del raja abanicado por O'Brien.

montañas¹⁹. Con todo, el viajero inglés William Moorcroft, que visitó a Sansar Chand en 1820, relata que, aunque su poder se redujo considerablemente, este gobernante continuó manteniendo a un grupo de pintores a su servicio, así como un zenana con trescientas mujeres²⁰. Aunque en Kangra se siguen realizando obras hasta finales del siglo XIX, las mejores creaciones se dan entre los años 1770 y 1820.

En las miniaturas de esta escuela el lirismo es un elemento predominante. Los temas más representados son los amores de Krishna y Radha²¹, siempre inmersos en ambientes boscosos, seductores, íntimos. Es muy frecuente que estas escenas de citas amorosas se produzcan tanto en poéticos atardeceres como durante la noche. Krishna es representado muchas veces con el porte de un elegante príncipe, lo que ha llevado a pensar que en algunas ocasiones podría tratarse de retratos idealizados del propio Sansar Chand²².

Otro de los temas que dió lugar a diversas series de ilustraciones fue la leyenda de Sat Sai, del poeta Bihari Lal, basada en la historia de Jai Singh I²³ (1625-67), que

¹⁹. - Tanto los gukhas como los sikhs y el monarca de Kangra estaban movidos por la misma ambición, erigirse en gobernantes de todo el Punjab.

²⁰. - Más amplia información sobre la vida de este gobernante, así como algún retrato suyo, en DESAI, 1985, pp. 112-113.

²¹. - En RANDHAWA, 1963/1982 se analizan en profundidad las diversas representaciones del Gita Govinda, el libro dedicado principalmente a los amores de Krishna y Radha, en las miniaturas de Kangra.

²². - TOPSFIELD, 1984, p. 43.

²³. - También conocido como Mirza Raja.

fue también *mansabdar* del emperador Aurangzeb. Jai Singh se casó con una mujer muy joven, y con ella se retiró a sus apartamentos, dando orden de no ser molestado por nadie. Así permaneció durante un año, abandonando todas sus responsabilidades, hasta que los ministros del raja, viendo que la administración del reino estaba totalmente desorganizada, decidieron buscar una solución. Llamaron al prestigioso poeta Bihari Lal, quien introdujo un poema en el lecho de flores que preparaban cada día para el gobernante; al leer el poema éste se dió cuenta de que no podía abandonar su reino, por lo que volvió a la vida pública y prometió al poeta una gratificación por cada *doha* que escribiera para él. Bihari Lal llegó a componer siete mil²⁴, la mayoría dedicadas al dios Krishna; todas ellas fueron posteriormente recogidas en un libro, ilustrado en múltiples ocasiones²⁵.

En las pinturas de Kangra, la mujer suele ser la protagonista de los temas. Se representan mujeres bellas, de tez pálida²⁶, frágiles y misteriosas, inmersas en ambientes naturales y paisajes evocadores.

Los personajes de las miniaturas de esta escuela son elegantes, con gestos y actitudes individualizados; ellas y ellos nos transmiten sus emociones, pero de una forma serena

²⁴.- GRIERSON, ~~-The Satsaiya de Bihari-~~, p. 6.

²⁵.- RANDHAWA, 1966/1982, ha recogido en una obra los mejores ejemplos de estas ilustraciones, analizándolos individualmente. En esta obra también hay una amplia introducción a la obra de Bihari y su contexto.

²⁶.- La piel blanca, en especial en las mujeres, es frecuente en las mujeres de la zona de las montañas, pero es así mismo un prototipo de belleza en toda India.

y sin distorsiones. Las figuras, en su delicada belleza, poseen una gran calidad técnica, pero siempre utilizada para realzar la expresión.

En estas miniaturas el dibujo se impone en las composiciones; se trata de dibujos de líneas rítmicas, en los que predominan las curvas, siempre realizadas con trazos seguros y armónicos. Aunque los colores, muy elaborados y de gran refinamiento²⁷, constituyen también un importante vehículo expresivo, según las palabras de Coomaraswamy "el vigor del arcaísmo de la línea es la base de su lenguaje"²⁸.

Los pintores de Kangra casi nunca hicieron uso de la perspectiva; aunque seguramente, por las fechas tardías en que se pintan la mayor parte de las miniaturas, conocerían su uso, la perspectiva nunca formó parte de su lenguaje expresivo, por lo cual apenas fue utilizada. Los fondos de sus obras los constituyen paisajes boscosos, en los que vemos los árboles y arbustos típicos de la zona, entre los que se encuentran el mango, el banano y el *pippal*²⁹. Debido al encanto y la intensidad de las figuras, son ellas muchas veces las que atraen toda la atención, haciendo que los bellísimos paisajes en que éstas están inmersas, sean menos apreciados de lo que merecen.

²⁷.- Como ocurría en muchas miniaturas mogolas, en Kangra también se conservan dibujos en los que se anotaban los colores que debían ocupar cada parte de la composición.

²⁸.- COOMARASWAMY, 1916/1976, p. 4.

²⁹.- Árbol sagrado, dedicado a la trimurti hindú, que se venera particularmente en los meses de Julio y Agosto. También es un árbol sagrado para los budistas.

Aunque no aparecen firmas en las obras de Kangra, a través del estudio de las fisonomías hay grupos de miniaturas que pueden relacionarse con un determinado artista. Además, se conocen los nombres de algunos pintores: Manaku y Nainsukh alcanzaron gran fama por la calidad de sus dibujos, Kama, Nikka, Ranjha y Gaudhu, hijos de Nainsukh, también trabajaron mucho tiempo en Kangra³⁰.

Durante todo el siglo XIX la producción de miniaturas es muy profusa en esta escuela, pero en general repiten tanto los temas como el estilo desarrollado anteriormente, cayendo cada vez más, como ocurrió en casi todas las escuelas de miniatura cuando fueron perdiendo las fuentes de inspiración, en la tendencia hacia lo ornamental.

Al grupo de Kangra pertenecen las escuelas de Chambra y Bilaspur, así como las miniaturas populares de Kulu, Nurpur y Mandi³¹.

³⁰. - Para ampliar información sobre otros pintores de Kangra ver RANDHAWA, 1954/1982, pp. 22-23.

³¹. - En la obra de RANDHAWA se aporta información más detallada sobre los gobernantes de estas cortes, su relación con Kangra y el desarrollo de sus escuelas.

LA ESCUELA BASHOLI

El estado de Basholi comprende un grupo de setenta y cuatro poblaciones, su antigua capital, Balor o Vallapura, fue fundada en el siglo VIII por Bhog Pal, y a sus rajas se les llamó Balaurias a partir de entonces.

Los orígenes de la escuela de Basholi todavía no están bien estudiados, aunque, por lo que se conoce hasta el momento, debieron basarse en el estilo pre-mogol del Rajasthán y en las características locales de la zona de las montañas³².

Esta escuela, en el siglo XVII, época de la que datan las primeras obras encontradas hasta hoy, conoció la influencia del Rajasthán, especialmente del estilo de Mewar, pero añadiendo a éste características propias, que podrían relacionarse con las tradiciones locales; sin embargo en estas primeras miniaturas ya se ve un estilo totalmente formado, con líneas tensas y una vibrante paleta, lo que ha llevado a pensar en un origen bastante anterior para la pintura de Basholi, posiblemente pre-mogol³³; también se han encontrado relaciones con la pintura nepalí en un aspecto concreto, el uso del color.

En estas primeras obras conocidas hasta el momento el colorido es muy intenso y enormemente atractivo. Las figuras humanas son el centro de las composiciones, generalmente muy

³².- TOPSFIELD, 1984, p. 39.

³³.- Ver RANDHAWA, 1959/1981, pp. 11-12.

sencillas. El dibujo es estilizado y concreto, se presta atención a los detalles únicamente en los elementos decorativos, como pueden ser los tapices o las joyas.

El estilo de esta escuela, marcadamente individualizado con respecto al resto de las escuelas de miniaturas indias, es muy característico por la tensión que se muestra en sus pinturas, muy nítida gracias a la intensidad de los colores y las actitudes apasionadas de las figuras.

Los personajes tienen un tipo facial muy particular³⁴, con una frente muy ancha, que se continúa con la línea de la nariz, unos peculiares ojos en forma de loto, grandes y muy abiertos, y gestos expresivos. En las composiciones se mezcla el hieratismo con la exaltación, el refinamiento y el puro expresionismo, dando lugar a obras muy originales.

En esta escuela predomina el uso de los colores primarios, con un vigor y una intensidad que no se repite en ninguna otra escuela del Punjab. Las composiciones suelen ser sencillas, pero rebosantes de expresión, y normalmente se enmarcan con un intenso color rojo o, con menos frecuencia, amarillo.

Aunque la teoría que defiende el simbolismo de los colores en estas pinturas ha sido muy discutida, Randhawa³⁵ expone que el color amarillo, el color de la primavera, del brillo del sol y los capullos de las flores de mango, simboliza la templada primavera y la pasión de los amantes;

³⁴.- En RANDHAWA, 1959/1981, P. 28, se hace una selección de fotografías de rostros procedentes de las miniaturas de Basholi, comparándolos con otros de diversas escuelas del Punjab.

³⁵.- Opus cit. p. 27.

el azul es el color de Krihna y de las fertilizantes nubes cargadas de lluvia; mientras que el rojo es el color del dios del amor. Estos tres colores son los predominantes en las miniaturas de Basholi.

Con estos colores, utilizados siempre puros y de forma contrastada, se usan el oro y la plata. El oro aparece con profusión en las joyas y ornamentos, y en las decoraciones textiles y arquitectónicas. En ocasiones, para enriquecer más las composiciones, se incluyen en los adornos perlas en relieve, o se pegan pequeños papeles de colores brillantes y minúsculas plaquitas metálicas³⁶. También a veces se colocan delgadas láminas imitando al diamante, que dan un brillo especial a los detalles³⁷.

Los paisajes aquí son mucho más concretos y elementales que en otras escuelas; los lagos y ríos se representan mediante ondas y espirales convencionales, y los árboles esquematizados y estilizados. Algunos elementos están basados en la vegetación de la zona, mientras que otros proceden de la imaginación del artista.

También en los árboles se encuentran connotaciones simbólicas: las heroínas enfermas de amor se protegen bajo

³⁶.- En una miniatura de 1730, que muestra a Krishna con las gopis, expuesta en el Museo Nacional de Nueva Delhi (Acc. nº 51.207/13), se puede ver claramente el uso de todos estos elementos.

³⁷.- RANDHAWA, 1959/1981, p. 30.

las ramas de los sauces, y los mangos con sus frutos maduros son símbolos del encanto femenino³⁸.

En estas miniaturas aparecen con frecuencia inscripciones, algunas en el reverso de las pinturas y otras dentro de la propia composición, las que están escritas en blanco en el borde superior de las miniaturas, están siempre escritas en *takri*³⁹.

Los formatos son de mayor tamaño que en otras escuelas. Los encuadres se realizan por medio de bandas de color intenso, generalmente rojo. Otra particularidad de esta escuela, que denota una gran libertad expresiva, es que en muchas ocasiones hay algún elemento de la composición que sobrepasa el marco, es frecuente que sea el remate de un edificio, un árbol o el extremo de un traje femenino. Estos rasgos tan característicos se mantuvieron en la pintura de Basholi hasta el siglo XVIII.

Prithvi Singh de Nurpur (1641-1664), fue el introductor del uso del papel en su reino; estaba casado con una princesa de Basholi, y puede que en el mismo período se empezara a usar también en este estado⁴⁰. Durante el reinado de Sangram Pal (1635-1673), algunos artistas mogoles llegaron a Basholi procedentes de Delhi; con ellos se introdujeron algunas

³⁸.- RANDHAWA, 1959/1981, p. 30; en el mismo lugar el autor explica también la diferencia entre el ganado de esta zona y el de los estados vecinos.

³⁹.- La escritura *takri* no es exclusiva de esta escuela, apareciendo también, aunque con menos frecuencia, en otras escuelas del Punjab.

⁴⁰.- RANDHAWA, 1959/1981, p. 15.

influencias, que, en este caso, más que en las técnicas o el colorido, como sucedió en otras escuelas⁴¹, pueden apreciarse en las vestimentas, las telas transparentes y las *jama*⁴² masculinas. Se conservan algunos retratos tanto de este gobernante como de su sucesor Hindal Pal, que reinó tan sólo entre los años 1673 y 1678.

El raja Kirpal Pal (1678-1693), quien, como ocurrió con otros gobernantes de los estados rajput, no estaba muy interesado en la política, pero sí lo estaba en las artes, encargó las ilustraciones de un *Chittarasamanjari*⁴³, que se terminó un año después de su muerte, en 1694.

Archer ha relacionado la pintura de este período con la que se estaba realizando en la escuela de Udaipur, en Rajasthán, muy pocos años antes⁴⁴.

En esta escuela uno de los temas favoritos fue el tema de Krishna, especialmente de su infancia. También se conservan diversas ilustraciones tántricas, así como diferentes tipos de ragmalas. Se pintaron así mismo diversas series del Ramayana, de las que una de las más importantes estuvo a cargo de Ranjha, hijo de Nainsukh y nieto de Pandit Seu.

⁴¹.- En la ya mencionada Kangra, así como en Guler, Jammu y Garhwal.

⁴².- Trajes típicos de los mogoles.

⁴³.- Basado en el Rasamanjari de Bhanu Datta, escrito en el siglo XIV, uno de los textos favoritos del raja.

⁴⁴.- ARCHER, 1957, pp. 104-105.

Con el tiempo, las pinturas van perdiendo algo de su intensidad primera, aunque el tipo de composiciones se mantiene más o menos igual. Con la decadencia del imperio mogol esta zona pasó a control oficial de los afganos. Se crearon nuevas vías de comunicación, que pusieron en contacto a los diversos estados del Punjab, permitiendo también el traslado de los artistas de unos a otros, y con ellos las influencias de estilo aprendidas en los diferentes lugares por los que pasaron.

Según alguna opinión⁴⁵, esta es la única de las escuelas pahari que no es tributaria del arte mogol ni del occidental.

⁴⁵. - BUSSON, 1965, p. 20.

LA ESCUELA DE GULER

Este estado se fundó en 1405 por una escisión del estado de Kangra; es uno de los más accesibles de esta zona montañosa, y, por tanto, fue de los más propicios a la recepción de influencias. El fundador de este estado, perteneciente al clan rajput de los Katoch, había sido gobernante en Kangra, era el mayor de la dinastía, por lo que, según parece, en este período su influjo sobre Kangra fue importante⁴⁶.

Los contactos con los mogoles fueron frecuentes en este estado; Rup Cahnd (1610-35), participó en varias campañas con Shah Jahan, y Man Singh (1635-61) fue un conocido general de Aurangzeb, mientras que Bikram Singh (1661-75) también sirvió a las fuerzas imperiales.

En las miniaturas que se realizan en Guler se une la influencia de los pintores de Delhi con características propias de las escuelas del Himalaya, como el lirismo y el naturalismo poético. Los artistas de Guler también conocieron las miniaturas que se estaban haciendo en Basholi; en algunos casos se ha defido el estilo de forma conjunta, como estilo Guler-Basholi⁴⁷.

Diferentes miembros de la familia del artista Pandit Seu, que inicialmente trabajaba en Guler, se dispersaron por

⁴⁶.- SRIVASTAVA, 1983, p. 6.

⁴⁷.- Ver SINGH, s/f, p. 47.

varios estados del Punjab, por cuyas cortes difundieron su estilo⁴⁸.

Se conserva una serie de pinturas de 1720, que ilustran el Ramayana, en las que se ve un estilo directo, personal, en el que se representan con audacia escenas de batallas al pie de extrañas arquitecturas. Este conjunto de obras constituye un ejemplo aislado, de un estilo muy concreto que se abandonará pronto.

Existen muchas ilustraciones de la vida de Krishna, así como de Shiva con su familia en el monte Kailasa. También encontramos en esta escuela, al igual que en Kangra, frecuentes representaciones de harenes y de la fiesta de *Holi*, que celebra el principio de la primavera⁴⁹.

Hacia 1740 aparece en Guler un estilo más evolucionado, en el que la influencia mogol se ve más marcada, con este estilo se realizan series de retratos de nobles locales.

Entre los años 1760 y 1870 se fija el estilo propio de esta escuela, con la influencia mogol ya perfectamente asimilada. Las composiciones de este momento tienen mayor número de personajes, se representan escenas de corte o episodios de la vida de Krishna. Los fondos muestran paisajes con armoniosas perspectivas mientras que los colores se van haciendo cada vez más suaves y fluidos.

⁴⁸.-TOPSFIELD, 1984, p. 39.

⁴⁹.- En esta fiesta, que se sigue celebrando en la actualidad, hombre y mujeres juegan, durante las primeras horas de la mañana, a arrojarse unos a otros polvos de colores, sólo o mezclados con agua.

En estas miniaturas se puede apreciar un considerable aumento en el uso de los dorados, también se emplea la perspectiva con mucha más asiduidad y corrección, aportando a las composiciones mayor realismo óptico. Las veladuras y las texturas de las mejores pinturas mogoles también se integran en estas obras.

Los temas también se enriquecen; entre ellos destacan por su originalidad los dibujos y pinturas de mujeres ancianas, que prácticamente no se dan en ninguna otra escuela. Son imágenes de gran realismo, en las que cada uno de los detalles anatómicos está plasmado con toda precisión, pero que tienen así mismo una expresión serena y entrañable.

LA ESCUELA DE JAMMU

El estado de Jammu, en el que normalmente se incluyen los dominios de Jasrota, está situado al norte del Punjab; llegó a convertirse hacia el año 1600 en el más poderoso de las montañas, y gracias a la Ruta de la Seda, su importancia se acrecienta aun más durante el siglo siguiente. Su corte fue muy rica y propició el desarrollo de las artes. Es por esta causa por lo que la pintura de esta escuela mantuvo una actividad continuada desde el año 1730 hasta 1785⁵⁰.

Durante el gobierno de Ranjit Dev (1735-1781) este estado también tuvo fama de tener una gran tolerancia religiosa, en especial con los musulmanes, aunque la familia en el poder era vishnuista y tenía especial predilección por los temas de Krishna⁵¹.

Se conocen varios retratos de Ranjit Dev y también de su hijo, el usurpador Braj Raj Dev, pintados con muy buena técnica; en ellos se incide especialmente en mostrar la nobleza de los retratados.

Se realizaron muchos retratos de príncipes, rodeados de sus hijos, conversando con nobles o acompañados de sus servidores; estos retratos denotan la influencia mogol en el

⁵⁰. - Tan sólo se conoce una miniatura anterior al reinado de Ranjit Dev, se trata de un retrato naturalista en el que está escrito en urdu "Murlidhar Jamual" y pertenece a la colección Bharat Kala Bhavan (Acc. nº 10933).

⁵¹. - El británico Foster, perteneciente a la East India Company, que visitó la región en 1783, nos ha dejado un detallado relato de este período en -A Journey from Bengal to England- Londres, 1808.

planteamiento compositivo, a la vez que reflejan el ambiente refinado y aristocrático en el que vivían los nobles.

Uno de los principales retratistas de Jammu fue Nainsukh, hijo de Pandit Seu de Guler, de quien se habló anteriormente⁵², que probablemente tuvo formación bajo la influencia mogol, como se puede deducir por su estilo en parte naturalista, aunque con líneas muy elegantes y un colorido muy elaborado y personal. Trabajó para el rajá Balwant Singh⁵³, gobernante de Jasrcta⁵⁴, con el que mantuvo una relación muy cordial, y del que nos ha dejado numerosos retratos, en los que se le muestra desempeñando muchas de las actividades cotidianas propias de su condición: cazando, escribiendo cartas o escuchando música⁵⁵.

Los retratos de este período se han definido como de la más alta categoría dentro de los estados del Punjab⁵⁶. Es frecuente encontrar atribuidas a este artista pinturas con pocas figuras, en las que las composiciones están dominadas por paisajes llenos de árboles y flores. Algunos hijos y sobrinos de este pintor trabajaron en años posteriores en la

⁵². - Ver el apartado de este trabajo dedicado a la escuela de Kangra.

⁵³. - Fue cuando su padre Ranjit Dev (1735-81) estaba en el exilio, entre los años 1735 y 47, cuando la influencia mogol penetró de forma más acusada en este estado.

⁵⁴. - Este estado se estudia en ocasiones junto con el de Jammu y otras independiente de éste, para una discusión sobre el tema ver SINGH, s/f, pp. 11-12 y en especial nota nº 30.

⁵⁵. - En TOPSFIELD, 1984, lam. 31, se publica un retrato del raja contemplando un caballo.

⁵⁶. - SRIVASTAVA, 1983, p. 9.

corte de Kangra, y él mismo estuvo también en relación con Amrit Pal de Basholi. .

En el siglo XIX se pueden encontrar algunos temas históricos, aunque mostrados con cierta ingenuidad, que denota la falta de experiencia previa en la representación en asuntos de este tipo; algunos de ellos están pintados en forma de rollo⁵⁷. Con este mismo formato se pintaron también diversas escenas románticas y retratos.

Los colores de la escuela de Jammu son de una palidez traslúcida, que pone de relieve la belleza del dibujo; los blancos predominan en la mayoría de las miniaturas, ya que no sólo se usan en los trajes de los personajes, generalmente masculinos, sino también en gran parte de los fondos. En todas las obras se refleja un ambiente discreto y apacible.

A partir de mediados del Siglo XVIII, siguiendo una evolución paralela a la de escuela de Guler, es más frecuente la representación de asuntos románticos. En este tipo de obras el colorido es algo más acentuado⁵⁸.

⁵⁷. - Ver SINGH, s/f, pp. 114-15 y lam. 70.

⁵⁸. - Para mayor información sobre esta escuela ver ARCHER, 1952, pp. 45-70.

LA ESCUELA DE GARHWAL

Este estado, uno de los más extensos del Punjab y también de los más pobres, está situado en una zona de difícil acceso, por lo que consiguió preservar durante algún tiempo su independencia, debido a la escasez de recursos de la zona, no se pagaban tributos a los mogoles⁵⁹; pero, al mismo tiempo, el aislamiento prolongado que mantuvo hizo que su arte tardara en desarrollarse.

En el año 1658 estuvieron en la capital del estado dos artistas mogoles, Sham Das y Har Das, que acompañaban en el exilio a su patrón Suleman Shikoh, el hijo del desafortunado Dara Shikoh. Aunque no se ha conservado ninguna obra de estos artistas, se sabe que se quedaron definitivamente en Garhwal, por lo que se ha supuesto que su trabajo incidió de alguna manera en el estilo de esta escuela⁶⁰.

A partir de 1760, más de un siglo después, llegaron a la zona artistas procedentes del estado de Guler y a ellos se ha atribuido el desarrollo de la escuela en este momento; aunque no se cuenta con datos que puedan confirmarlo, esta hipótesis se basa en que existen similitudes entre ambas escuelas.

⁵⁹. - Se dice que Akbar comentó de este estado que era como un camello flaco, lleno de subidas y bajadas y muy pobre; SRIVASTAVA, 1983, p. 8.

⁶⁰. - SINGH, s/f, p. 152.

Entre los años 1770 y 1800 este estado pasó a poder de los gurkas⁶¹, que fueron expulsados definitivamente por los británicos en 1815. En Garhwal se creó entonces un estilo pictórico de romanticismo contenido, en el que los temas son tratados con gracia pero con cierto hieratismo; las figuras mantienen cierto rigor, que se dulcifica en parte por la suavidad de los colores.

Se conservan varias obras firmadas de Molaram⁶², quien, además de pintor, descendiente en cuarta generación de los pintores mogoles que llegaron durante el reinado de Prithipat Shah, era poeta y diplomático. En una de ellas aparece retratado junto al raja Lalit Shah (1772-1780)⁶³.

Aunque como pintor no fue especialmente destacado⁶⁴, tenía un estilo bastante personal, distingible por los rostros individualizados, las figuras de canon corto y los árboles con troncos muy decorativos. A Molaram se han atribuido muchos trabajos pertenecientes a esta escuela, especialmente algunos con marcada influencia mogol, que no coinciden con el estilo de sus trabajos firmados⁶⁵. Uno de sus discípulos más conocidos fue Manku.

⁶¹. - La ocupación real de la zona se produjo entre 1804 y 1815.

⁶². - Un retrato suyo, adorando a Kali, se publica en SINGH, s/f, lam. 89.

⁶³. - Más amplia información de Molaram o Mola Ram, y sobre toda su generalogía en LAL, 1968, p. 16.

⁶⁴. - En sus escritos él se definía siempre como poeta.

⁶⁵. - SINGH, s/f, p. 152.

Aparte de los temas intimistas y de temática femenina, muy frecuentes, y entre los que son destacables las representaciones de *nayikas*, en esta escuela se ilustran escenas del Ramayana, con composiciones muy elaboradas que muestran un gusto muy pronunciado por el simbolismo⁶⁶. También tienen un marcado carácter simbolista los yantras, imágenes de culto del tantrismo, y las imágenes de adoradores de la diosa Kali⁶⁷.

Tanto en la temática como en los tipos humanos, gran parte de los trabajos de esta escuela se basan en los de Kangra; las diferencias, mínimas, pueden encontrarse en el tamaño más reducido de las figuras, y en los ojos, menos acentuados y con las cejas más marcadas, el grado de lirismo en las composiciones también es algo menor.

La *chandan tika*, marca hecha de pasta de sándalo, horizontal y curvada, que aparece en la frente de las mujeres de casta alta en las pinturas de Garhwal, es una característica peculiar de esta escuela⁶⁸.

En Garhwal se conservan dos colecciones que reúnen la mayor parte de las miniaturas de mayor interés de ésta escuela, son la Tehri Raj y la colección de la familia de Balak Ram Shah, el modesto descendiente de un artista local, que ha servido como punto de partida para varias investigaciones sobre esta escuela.

⁶⁶. - Para una enumeración detallada de toda la temática de la pintura de esta escuela ver LAL, 1968, pp. 23-27.

⁶⁷. - SINGH, s/f. lám. 89.

⁶⁸. - LAL, 1968, p. 23.

Al igual que ocurría con los centros de pintura del Rajasthan, en la zona del Punjab existen varias escuelas de pintura de considerable importancia además de las aquí mencionadas. Valérie Berinstain, una reconocida especialista en el tema de la pintura pahari, habla de al menos quince talleres importantes en la zona⁶⁹, mientras que Srivastava⁷⁰ nos habla de treinta y ocho centros de arte pahari, tratándose en algunos casos de sub-escuelas locales, dependientes de las cortes más importantes, o de centros de pintura más volcada hacia lo popular. A continuación citamos las más importantes de entre ellas:

CHAMBA, NURPUR, MANDI, MANKOT, PUNCH, KULU, BILASPUR, SUKET.

⁶⁹.- Y amplía información sobre ellos en su artículo "Quelques problèmes posés par l'étude de la peinture Pahari", de 1986.

⁷⁰.- 1983, p. 6.

ESCUELAS

DE LOS

SULTANATOS DEL DEKKAN

muchísimos aspectos por ser estudiados, en el caso del Dekkan este problema es aún mayor³.

El primer estado que sufrió los ataques de los mogoles fue **Ahmadnagar**; en el año 1600 sufrió una importante derrota ante las fuerzas del imperio mogol, aunque siguió resistiendo. Sin embargo en 1685 Aurangzeb conquistó gran parte de la región. En el año 1686 cayó Bijapur y al año siguiente ocurrió lo mismo con Golconda.

Aparte de los años comprendidos entre 1687 y 1724, los estados del Dekkan mantuvieron prácticamente su independencia, por lo que en ellos se desarrolló una cultura peculiar, diferente de lo mogol y de lo rajput y a la vez compartiendo características de ambos, además de otras específicamente persas.

En estos estados había una gran mezcla de población, que comprendía, aparte de los hindúes y musulmanes, poderosas comunidades de turcos, persas, árabes⁴ y africanos. Además, pasaron por la zona una gran cantidad de visitantes, viajeros, mercaderes y escritores, por lo que los intercambios culturales fueron muy ricos.

Todavía en la actualidad esta mezcla de población está muy presente; el estado en el que se comprenden estos sultanatos, con capital en Hyderabad, tiene un gobierno

³.- Gran parte de las miniaturas del Dekkan permanecen en colecciones privadas y todavía no han sido nunca publicadas.

⁴.- Dentro del mundo árabe, debido a las relaciones comerciales establecidas a través del mar Arábigo, había muchos habitantes originarios de Egipto, Persia y Arabia.

musulmán, sin embargo la mayoría de la población campesina sigue siendo hindú.

En estos estados la lengua persa, además de ser la favorita para la poesía y la literatura en general, se convirtió en la lengua de la administración y la etiqueta de la corte, dominando así tanto los ámbitos culturales como políticos.

En el siglo XVIII toda la zona conoce continuas guerras entre los diversos estados, muchas de ellas debidas a enfrentamientos religiosos⁵ y más adelante también entre ingleses y franceses.

Con el hundimiento del Imperio Mogol varios de estos estados también fueron desapareciendo. Algunos sultanatos tuvieron un poder económico bastante limitado, que no les permitió la creación de grandes talleres; mantenían contactos comerciales con Persia, pero esto no les llevó a conocer en profundidad la pintura que se estaba realizando en este país, ya que los talleres de miniatura persa eran muy cerrados, dependían directamente del poder real y las obras que en ellos se realizaban tenían muy poca difusión en el exterior; pero si se conocieron otros objetos como alfombras y textiles, que incluían diseños y motivos similares a los de las miniaturas y que llegaban a los sultanatos por el comercio directo con Persia.

⁵.- Los turcos, árabes y persas eran chiitas, mientras que los musulmanes indios, africanos y afganos eran sunitas.

Como la pintura del Dekkan tardó en ser descubierta algunos años más que las pinturas rajput, las obras que empezaron a salir a la luz dieron lugar a muchas confusiones, siendo catalogadas a veces como indo-persas y otras como mogolas⁶. Aparte de que la mayoría de las pinturas no están datadas ni firmadas, las continuas guerras y revueltas provocaron que gran cantidad de obras fueran destruidas.

La pintura del Dekkan supone, en general, un estilo pictórico que mezcla determinadas características de las escuelas mogoles y rajput, a las que se añaden las influencias llegadas de Turquía y de Persia. Aunque se conoce alguna obra que podría pertenecer al siglo XV, los orígenes reales de la escuela del Dekkan se encuentran en el siglo XVI, y se deben a la influencia mogol; su mayor desarrollo lo alcanza entre los siglos XVII y XVIII.

A finales del siglo XVI se realizaron manuscritos que mezclan la influencia de la pintura persa (también presente en la corte mogol) y la de el imperio hindú de Vijayanagar, en ellos también pueden encontrarse algunas influencias europeas⁷.

En esta época se representan también temas hindúes, como es el caso de los ragmalas, con cierta influencia de la India occidental, a la que se añade la riqueza decorativa persa; se

⁶.- Para la historiografía de la pintura del Dekkan ver ZEBROWKY, 1983, p. 7 y ss.

⁷.- Más que en las técnicas se dan en los temas, apareciendo en los fondos de las representaciones ángeles y amorcillos.

trata del producto inequívoco de una sociedad multiracial como era la de los estados del Dekkan.

En estas miniaturas las composiciones suelen ser pobres, a base de franjas horizontales, en ellas predomina la austeridad pero también la diversidad; debido a la falta de unificación política y a los constantes cambios, estas escuelas reciben constantemente influencias, que van asimilando de forma particular en cada caso.

Los temas pertenecientes al ritual hindú o a la cultura rajput fueron de los más representados; pero también hay otros profanos muy frecuentes, como los ceremoniales de corte; las cacerías, de las que se conserva un ejemplo en España⁸; y sobre todo los retratos, que se constituirán en el tema predominante de todas las escuelas; los temas históricos, sin embargo, apenas aparecen.

Respecto a los artistas, como ocurría en la corte mogola, los había tanto hindúes como musulmanes, muchos de origen mogol. En general las obras pertenecientes a las escuelas del Dekkan no están firmadas ni datadas. Las miniaturas de estas escuelas son identificadas por los especialistas principalmente por las formas de representar a los personajes, los tocados y la vestimenta. El estilo casi siempre es menos perfeccionista que el de las miniaturas mogolas, y, con bastante diferencia, también menos naturalista; se tiende más al decorativismo, los colores fantásticos, las formas distorsionadas y las poses poco

⁸. - En el Museo de Bellas Artes de Bilbao, ver catálogo.

convencionales. Tampoco ofrece la inmediatez y la fuerza de expresión de las pinturas del Rajasthan, aunque, en cierto grado, participa también de ella.

En el siglo XVII, aparte de Delhi, es únicamente en la zona del Dekkan donde se copian manuscritos persas. Si, en un principio, además de los temas, también se copiaron las técnicas y los coloridos persas, poco a poco se van abandonando; por un lado se empieza a emplear un colorido más original, mientras que, por otro, se va acentuando la tendencia hacia lo mogol.

De todos los estados del Dekkan, son especialmente importantes los de **Bijapur**, **Ahmadnagar** y **Golconda**, y es en ellos donde se crearon las más destacadas escuelas de miniatura.

El primer florecimiento de pintura en la zona se dió en **Ahmadnagar**, la capital de los sultanes Nizam Shahi. En 1565 se escribió una historia del reino del Sultan Husain, *Tarif-i husain shahi*⁹, que se ilustró con doce miniaturas; en ellas se puede ver cierta influencia estilística de la escuela de Malwa, aunque las figuras son mucho más estilizadas y los colores más variados. Aproximadamente una década más tarde, un pintor desconocido, que ha sido denominado "El pintor de

⁹.- Ver ZEBROWSKI, 1983, lam. 1-2 y p. 33.

París"¹⁰, realizó un magnífico retrato, en el que se ha creído identificar a Murtaza Nizam Shah¹¹. Se conservan al menos otros dos retratos de este sultan, de la misma época aproximadamente¹²; en todos ellos las figuras son muy estilizadas, con movimientos rítmicos y fondos dorados.

La escuela de **Bijapur** conoció una etapa de verdadero esplendor mucho más larga que la de Ahmadnagar, entre los años 1490 y 1686; y muy especialmente durante el reinado de Shah Ibrahim Adil II (1579-1627)¹³, un descendiente de los sultanes otomanos, que llevó a cabo importantes construcciones arquitectónicas y del que se hicieron numerosos retratos¹⁴.

Estuvo muy interesado en todo lo referente a la cultura hindú, compuso un libro de poemas que contiene invocaciones a las deidades hindúes Sarasvati y Ganesha y a santos musulmanes, y también escribió un tratado sobre la caza¹⁵. El poeta más famoso de su corte, Zuhuri, nos ha dejado testimonios de los esfuerzos del sultan para rodearse de los mejores artistas, escritores y filósofos del mundo musulmán,

¹⁰.- Debido a que en la Biblioteca Nacional de esta ciudad se encuentra una de sus obras más importantes.

¹¹.- Ver ZEBROWSKI, 1983, p. 34.

¹².- Idem. lam. 5 y 10.

¹³.- Su título y nombre quizá sean más conocidos en otro orden: Ibrahim Adil Shah II.

¹⁴.- Ver SIVARAMAMURTI, 1975, p. 311 y ZEBROWSKI, 1983, pp. 70-73.

¹⁵.- TOPSFIELD, 1984, p. 26.

y de sus discusiones con ellos en la biblioteca real. Por este mismo escritor sabemos que el pintor favorito de Ibrahim Adil Shah II fue Farrukh Husain.

Fue el mayor patrón de las artes de la miniatura de todo el Dekkan; sus retratos, bastante numerosos, se ha dicho que rivalizan con los más finos trabajos mogoles y safávidas tanto en poder expresivo como en refinamiento técnico¹⁶. Gracias a estos retratos, Adil Shah II ha sido el gobernante más conocido del Dekkan¹⁷.

De esta escuela han sobrevivido suficientes obras como para mostrar la continuidad de los trabajos durante el mencionado período. Los últimos estudios sobre esta escuela han conseguido diferenciar las obras de cuatro de sus mejores artistas; como no se conocen sus nombres, han sido llamados los pintores "de Bikaner", "de Leningrado", "de Dublín" y el "pintor Bodleian" por la última localización de algunos de sus trabajos más representativos.

Después de la muerte de Ibrahim Shah II, en 1627, la influencia política y cultural del imperio mogol aumentó considerablemente en este estado, al igual que sucedió en el resto del Dekkan. Los artistas ahora se esfuerzan por imitar el estilo realista de los mogoles, en especial en retratos y escenas de *darbar*¹⁸. Aun así, el tipo de cromatismo y de

¹⁶. - ZEBROWSKI, 1983, p. 11.

¹⁷. - Más información sobre estos retratos en el artículo de CHANDRA "Portraits of Ibrahim Adil Shah II" Marq, 1952.

¹⁸. - Los distintos tipos de audiencias en que los emperadores y sultanes recibían a los visitantes.

gestos mantiene algunas diferencias con respecto a la pintura mogol.

El siguiente sultán fue Adil Shah (1627-56), para el que trabajaron tres pintores cuyos nombres se conocen: Muhammad Khan, Haidar Ali e Ibrahim Khan. El primero ejecutó diversos retratos del sultán, entre los que destaca una escena de *darbar* en la que Adil Shah está ofreciendo el estipendio anual del artista, perfectamente detallado en una página sostenida por un cortesano, en la que consta la fecha de 1651. Esta ilustración es un excelente testimonio de la alta consideración que se tenía hacia algunos de los artistas de este estado.

De los pintores Haidar Ali e Ibrahim Khan se conserva otra obra muy representativa, se trata de un retrato del sultán y de su primer ministro, el africano Ikhlas Khan¹⁹, a lomos de un magnífico elefante. A un lado de la ilustración hay una inscripción, escrita en *naskh*, con el siguiente texto: "El trabajo de Haidar Ali y de Ibrahim Khan"²⁰.

Con los dos siguientes sultanes, Ali II (1656-72) y Sikandar (1672-86), la influencia mogol se va acrecentando cada vez más; aún así, las influencias locales se reflejan en la fuerza de la línea y en el colorido, que tiende siempre a las tonalidades oscuras. De este período el artista más

¹⁹.- Este retrato constituye también un buen ejemplo de la pluralidad racial de la región; existen en esta escuela otros retratos de africanos, aunque no con cargos tan prestigiosos.

²⁰.- ZEBROWSKI, 1983, lam. 100.

conocido, aunque no por su nombre, es el llamado "pintor de Bombay²¹".

Bijapur fue conquistado definitivamente por los mogoles en el año 1686. A partir de ese momento se aprecia un lento declive en su pintura, que ya no conocerá posteriormente otro resurgimiento.

En la escuela de **Golconda** uno de los rasgos predominantes es la pluralidad de estilos. Durante los años de plena vigencia del sultanato, entre 1512 y 1687, los sultanes Qutb Shahi, de procedencia turcomana²², recibieron a artistas de todo el mundo musulmán; parece que en este nuevo destino los pintores seguían manteniendo sus estilos anteriores, porque se dieron muchos ejemplos de miniaturas pintadas a la manera persa safávida, turca o mogola.

Aun así, en todas estas obras, se encuentran, como ocurría en la escuela anterior, algunas características más o menos comunes, como son el gusto por los colores intensos, como el rosa violáceo, el rojo coral y el azul índigo, y también las composiciones llenas de vitalidad²³.

Las primeras ilustraciones de este sultanato en las que se aprecia este estilo original son las ocho ilustraciones de

²¹.- Este pintor, así como algún otro del que se conservan trabajos aislados, han sido descubiertos muy recientemente; pero en esta escuela todavía quedan por definir los trabajos de varios artistas más.

²².- Los gobernantes de esta dinastía eran descendientes de los sultanes turcomanos Black Sheep, del Iran occidental, que emigraron a India a finales del siglo XV.

²³.- ZEBROWSKI, 1983, p. 13.

un *Kulliyat* (recopilación de trabajos), escrito en urdu para el sultán Muhammad Quli Qutb Shah (1580-1612) y pintado a finales del siglo XVI.

El sultán Abul Hasan (1672-1687) tuvo la fama de ser un gran patrón de las artes, aunque no han sobrevivido muchas obras de su época. En las que hoy se conservan se puede apreciar que en su taller también se mantuvieron diferentes estilos; ejemplos de ello son los retratos del Santo Shah Raju y su hijo, de Rahim Khan; el retrato ecuestre del mismo personaje, firmado por Rasul Khan; y otro de un príncipe en un jardín, cuyo autor se llamó Rahin Deccani²⁴.

El estilo más original de Golconda se da a finales del siglo XVII, en los reinados de Abdullah Qutb Shah y Abul Shah. Son característicos los retratos de líneas simples, en los que los personajes suelen llevar trajes blancos con telas transparentes, que se recortan sobre fondos oscuros.

En el momento de la caída de **Golconda**, en 1687, se estaban produciendo en esta ciudad diversos trabajos para consumo europeo, especialmente joyas y tejidos. También se crearon con este fin álbumes, en los que los retratos de emperadores y sultanes de la India eran el tema favorito. Los primeros de estos álbumes están compuestos por páginas de pequeño tamaño, con los retratos pintados en forma oval, imitando las miniaturas europeas, que se hicieron populares en India en el siglo XVII. Poco después se produjeron para el mismo mercado otros álbumes, con un estilo mogol más

²⁴. - Ver ZEBROWSKI, 1983, lám 161 y 176.

pronunciado y con pinturas realizadas en formatos verticales, más característicos de la pintura mogol²⁵.

Después de la toma de Golconda por las armadas de Aurangzeb, muchos artistas emigraron a otros estados, sobre todo a la zona del Rajasthan.

En el siglo XVIII se crea un estilo más individualizado, en el que son de primera importancia los retratos, que adquieren características originales; en ellos se representa a los personajes con un porte noble y humano que se aleja de las imágenes distantes que retrataban a los mogoles. En estos retratos podemos encontrar tanto el realismo como el simbolismo imperial que se daba en la pintura mogol, reflejándose en algunos de ellos cierta indolencia y un sentido más lúdico, más pasajero.

En 1724, cuando prácticamente toda la zona estaba sometida a control mogol, Asaf Jah estableció una dinastía independiente en **Hyderabad**, cerca de Golconda. En esta ciudad floreció un estilo de pintura que tiene rasgos de estilo semejantes a los citados en las anteriores escuelas.

En esta nueva etapa, como ya se ha comentado, se crearon excelentes miniaturas, especialmente retratos; en ellos se combina el soberbio realismo del retrato mogol con características más eclécticas, imaginativas o incluso extravagantes, representativas de esta escuela²⁶.

²⁵. - LOSTY, 1982, p. 109.

²⁶. - Las pinturas de Hyderabad han sido puestas en valor sólo en los últimos años, por lo que todavía no están apenas estudiadas.

A los *nizam* de Hyderabad les gustaba representarse como a los mogoles, en sus jardines, delante de macizos de flores regulares, en terrazas bordeadas de árboles o encuadrados por armonicas composiciones arquitectónicas.

Otras muchas obras de las que se crean en este período están fuertemente influenciadas por las escuelas mogoles provinciales, hasta tal punto que veces es difícil averiguar la procedencia de las obras. Las incesantes guerras que se suceden en estos momentos propician una vez más los intercambios de estilos²⁷.

Durante el siglo XIX, como ocurrió en otras escuelas, las convenciones mogoles se atenúan, resurgiendo un cierto arcaísmo en las pinturas. En este nuevo estilo se combinan elementos de los más clasicos de las pinturas rajputs y persas²⁸. Los colores se van volviendo más suaves, mientras se tiende a una exaltación de la anatomía.

Las escuelas del Dekkan, seguramente debido a su eclecticismo, no han sido demasiado valoradas por la mayoría de los estudiosos de la pintura india. Rivière, opina que los diferentes estilos, a pesar de su variedad, son siempre de una calidad inferior a la de las escuelas principales y quedan dentro del carácter artesano y local²⁹.

²⁷.- LOSTY, 1982, p. 109.

²⁸.- SOUSTIEL, 1973, p. 58.

²⁹.- "Las miniaturas de la India" Goya, nº 55, 1963, p. 10.

Es cierto que en muchos ejemplos de miniaturas existe demasiada mezcla de influencias, y que ello hace que pierdan autenticidad, pero, sin embargo, también se crearon miniaturas de muchísima calidad, y, además, en algunos ejemplos concretos se ha conseguido una fusión que ha dado como resultado un estilo original.

Aunque en las colecciones de miniatura india no se han reunido demasiadas obras de estas escuelas, en algunos casos se pueden encontrar compilaciones de miniaturas del Dekkan de mucha categoría, como ocurre con las conservadas en el British Museum de Londres y en el Salar Jung Museum de Hyderabad.

EL PUNJAB Y CACHEMIRA

BAJO EL GOBIERNO DE

LOS SIKHS

EL PUNJAB Y CAHEMIRA BAJO EL GOBIERNO DE LOS SIKHS

La historia de los sikhs o "discípulos", comienza en el Punjab alrededor del año 1499, con un dirigente religioso llamado Guru Nanak. Este guru, que practicaba diariamente la meditación, un día, durante sus abluciones matinales, tuvo una experiencia mística. Dios habló con él, encargándole que fuese a predicar por el mundo, sin implicarse con los asuntos terrenos y siguiendo unos determinados preceptos¹. Murió en el año 1539, y le sucedieron otros nueve gurus máximos.

El décimo de ellos, Guru Govind Singh (1675-1708)², fue el que inició la lucha para liberar a los sikhs del poder mogol y crear un estado sikh. Para llevar a cabo su idea de unión religiosa y militar instituyó unas reglas, que se siguen manteniendo aun en nuestros días, llamadas las "cinco K", que son las siguientes: no cortarse los cabellos, *kesh*, llevar un peine de madera, *kangh*, un brazalete de acero, *kara*, un short, *kach*, y una espada o puñal, *kirpan*. También decidió que el título de Singh, león, fuera adoptado por todos los integrantes.

La religión sikh fue la última de las nacidas en India. Se trata de una religión monoteísta³, mixta, que recoge dogmas islámicos e hindúes. Todos sus principios estan

¹.- Estos fueron: el elogio de la palabra, *nam*, caridad, *dan*, servicio, *seva*, y oración, *sim ran*.

².- Un retrato suyo en SOUSTIEL, 1973, p. 118.

³.- Propugna que como Dios es infinito no puede nacer, morir, reencarnarse o asumir forma humana.

recogidos en un libro sagrado, el *Granth*, y en las enseñanzas de los diez primeros gurus.

En el Punjab se desarrolló desde finales del siglo XVIII un fuerte movimiento nacionalista, que luchó por liberarse de los gobernadores mogoles y establecer un reino independiente.

El primer dirigente sikh que unificó la zona del Punjab para edificar en ella su imperio fue Ranjit Singh. En 1809 Sansar Chand, gobernante de Kangra, solicitó la ayuda de Ranjit Singh para luchar contra la invasión Gurkka; como pago cedió el fuerte de Kangra, y este acontecimiento, junto con la anexión de Guler en 1813, inicia el período de dominio sikh en la zona; Kangra se anexiona definitivamente en 1828.

Después, los sikhs fueron extendiéndose hacia el paso del Khiber, Afganistan, Beluchistan, Sind, Jammu y Cachemira; hasta que fueron dominados por los británicos en 1849.

Se da la denominación de arte sikh al que surge en la zona del Punjab bajo el patrocinio de los dirigentes de esta religión. Esta denominación, sin embargo, ha dado lugar a ciertas controversias, puesto que, como veremos más adelante, aunque los encargos realizados en este momento surgieran bajo patronazgo sikh, muchas veces no son de tema religioso sikh, o no están realizados por artistas pertenecientes a esta religión.

Aunque el momento álgido del poder y del mecenazgo sikh se produce en las primeras décadas del siglo XIX,

especialmente en Lahore, se puede rastrear un arte identificable como sikh desde mediados del siglo XVII⁴.

Los ejemplos más tempranos de arte sikh se relacionan con una clase particular de literatura, los *Janam-Sakhis*, que son relatos hagiográficos, en especial de la vida del Guru Nanak. Estas narrativas gozaron de considerable popularidad en los ámbitos vinculados a esta religión. Cada una de las historias está compuesta por una serie de anécdotas, ordenadas cronológicamente, que ponen especial énfasis en los viajes de Guru Nanak en el Punjab y Cachemira. Los primeros relatos tienen una estructura muy simple, que con el tiempo va ganando en complejidad. De los últimos, los mejores conocidos son los de tradición Puratan y Bala⁵.

Es importante destacar que en estos relatos se encuentran muchas influencias de la tradición sufí, en especial de las *Tazkira*, los relatos hagiográficos sufís, y del mundo musulmán. A pesar de la oposición de la ortodoxia musulmana a la pintura, este tipo de anécdotas invita a la ilustración pictórica, y la tradición sufi respondió a las necesidades del entendimiento popular, representando historias familiares en forma fácilmente identificable⁶. Habiendo emulado la estructura y el estilo literario de la hagiografía sufí, los sikhs no encontraron muchas

⁴.- MCLEOD, 1991, p. 3.

⁵.- Más información sobre los *Janam-Sakhis* en MCLEOD, 1991, p. 4 y ss.

⁶.- ARNOLD, 1965, p. 112.

dificultades en adaptar también a sus historias el arte pictórico a ella vinculado.

En el Punjab, y especialmente en Amrítar y Lahore, en las primeras décadas del siglo XIX se establecieron muchos pintores de Kangra, que se habían quedado sin trabajo tras la conquista de Kangra y la muerte de su rey Sansar Chand. El maharaja Ranjit Singh encargó muchos trabajos a estos pintores, y, a la vez, animó a sus cortesanos a que construyeran grandes mansiones y templos y a que los decoraran⁷. Es precisamente a la pujanza de estos nuevos gobernantes a lo que se ha achacado, en parte, la decadencia de la pintura pahari⁸.

Para la pintura de este período se han diferenciado tres fases, en las que pueden distinguirse tres estilos diferentes⁹:

- 1.- En las primeras décadas del siglo XIX, un estilo llegado directamente de la zona pahari de Kangra¹⁰.
- 2.- Hacia mediados de siglo, transferencia y derivación de este estilo por los artistas locales.

⁷. - El cronista de la corte, Sohan Lal Suri, habla en sus crónicas de este patronazgo.

⁸. - Ver el artículo de BERINSTAIN, de 1986, pp. 71-72.

⁹. - Ver MCLEOD, 1991, p. 11, y el artículo de ARYAN, 1991, pp. 43-53.

¹⁰. - Para ANAND, 1973, pp. 157-158, las pinturas que se producen en esta fase no pueden ser llamadas pinturas sikhs.

3.- A fines del siglo XIX, los pintores adaptan su estilo a las circunstancias y demandas locales, produciendo la llamada tradición sikh.

La primera fase comienza con la llegada de los pintores de Kangra. En este momento es frecuente la representación de diferentes deidades hindúes: Vishnu y Lakshmi, Siva y Parvati, y también Krishna y Radha. Son imágenes armoniosas y llenas de encanto, delineadas con fuerza y precisión.

También hay algunas escenas amorosas, pocas, pero de mucha calidad, y retratos, algunos de ellos ejecutados en un estilo en el que, por intentar glorificar al retratado, se incide demasiado en mostrar su grandeza, perdiendo verosimilitud. Uno de los mejores es el de Dhayan Singh, hoy en la colección Rothenstein.

En las ilustraciones de todos estos temas, las posturas de los personajes están bien definidas, son elegantes y erguidas, con los contornos delicados y bien delineados propios de la escuela de Kangra. Se crea un equilibrio entre los colores y las sombras que hace que la representación del volumen quede bien reflejada en las pinturas.

En la segunda fase se producen algunos cambios significativos en el estilo; ocurre cuando los pintores locales pasan a ocupar el lugar de los pintores de Kangra, de quienes habían aprendido el oficio. La anterior elegancia de gestos y movimientos en las figuras da paso a cierta rigidez y decadencia en las representaciones figurativas y en el conjunto de las composiciones.

Se siguen creando temas propios de la religión hindú, a los que se suman escenas de corte, retratos de cortesanos y ricos comerciantes, algunos de ellos musulmanes, escenas de caza, aves y animales.

En este momento se copia e ilustra en repetidas ocasiones la historia de Laila y Majnun, los famosos amantes persas. Esta historia se hizo muy conocida, la cantaban los juglares por toda la zona¹¹. En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid se conserva un manuscrito ilustrado de la historia de Laila y Majnun, perteneciente a este período.

A finales del siglo XIX los pintores sikh sustituyen a los anteriores; se hace entonces común la pintura de gurus, a la vez que se produce un nuevo cambio de estilo. Se crean escenas con multitud de personajes, en las que abundan las estructuras arquitectónicas, los intentos de perspectiva, los efectos de claroscuro y el realismo fotográfico.

Las influencias de las técnicas occidentales, debidas a la pintura introducida por los británicos, crearon confusión entre los pintores. Con el paso del tiempo, los pintores indígenas, que trabajaban en el estilo tradicional, se encontraron con que no podían competir con las nuevas tendencias y dejaron su profesión¹². Una vez más ocurrió que

¹¹.- También cantaban otras popularísimas historias de amantes, como las de Hir y Ranjha, Sonni y Mahival o Sassi y Punnu, pero éstas, sin embargo, no se escribían ni ilustraban, quedando restringidas al ámbito de la tradición oral.

¹².- MCLEOD, 1991, p. 13, comenta cómo los visitantes extranjeros se burlaban de los trabajos realizados por estos pintores.

las tradiciones artísticas desaparecieron al mismo tiempo que el estilo de vida de corte del que habían surgido.

Aparte de los manuscritos ilustrados con vidas de santos, temas religiosos u obras literarias de diversa índole, el arte de los sikhs destacó en el tema de los retratos.

Como ejemplo inicial de retratos sikh se pueden citar las series de retratos de gurus pintados por un artista mogol para Ram Rai (1646-1668), el hijo mayor del guru Har Rai. Aunque no se ha encontrado una línea de continuidad entre estos retratos y los que se producirán el siglo XIX, se supone que ésta existió, pero que la mayoría de las obras se destruyeron en las sucesivas guerras e invasiones.

Durante el siglo XIX los sikhs encargaron muchos retratos de sus gurus y de los principales gobernantes¹³, en los que el estilo del Punjab, que había dado lugar a muchos elegantes retratos de tipo aristocrático, se fue poco a poco debilitando. Sin embargo, bajo el patronazgo sikh surgió un nuevo y enervado estilo de retrato, en el que encontramos algunas obras de mucha calidad, como por ejemplo el imponente retrato del maharaja Gulab Singh¹⁴, en el que, en una

¹³. - En AIJAZUDDIN, 1977, pp. 80-91, se ofrece una buena selección de retratos de todos los gobernantes sikhs.

¹⁴. - TOPSFIELD, 1984, lam. 39, es un retrato realizado en Lahore hacia 1846.

posición de tres cuartos, se muestran los marcados rasgos del personaje, en una pintura llena de expresión¹⁵.

Soustiel¹⁶, piensa que la lucha que los sikhs mantuvieron por conseguir su libertad espiritual, así como su libertad política, fue la causa de las concesiones que hicieron a la expresión artística a través del retrato. Los personajes están representados a causa de su valor ejemplar, religioso, moral o militar.

Durante el período de dominio británico se continúan realizando obras como las mencionadas anteriormente, y, además, se produce otro tipo de pintura, más al gusto de los nuevos demandantes. Son retratos de un estilo que se ha llamado "anglo-mogol", con frecuencia con formatos ovalados, y pinturas en las que, debido a las preferencias británicas, se introduce el sentido de la perspectiva. Estas obras se extienden a través de la Mayo School of Art, establecida en Lahore en 1875.

Con el uso cada vez más frecuente de la imprenta y la fotografía, la demanda de manuscritos ilustrados queda cada vez más restringida¹⁷; cada vez son menos las personas que realizan encargos de estos delicados trabajos.

¹⁵.- ~~Otros retratos del maharaja en A.A.V.V. -The Arts of India-~~, 1981, p. 175.

¹⁶.- 1973, p. 116.

¹⁷.- Para ampliar información sobre este período ver MCLEOD, 1991, pp. 16-30.

Aparte de las obras conservadas en diversas colecciones del norte de India, en el Museo Victoria y Alberto de Londres existe una buena colección de pintura sikh, que perteneció a Lockwood Kipling, director de la Mayo School of Art de Lahore y conservador del Museo Central.

En España, repartidos entre el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y el Museo Mateo Hernández de Béjar, se conserva una interesante selección de manuscritos del Punjab y Cachemira, realizados en distintos estilos y que abarcan una variada temática, como veremos a continuación en el catálogo.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte III

LA MINIATURA INDIA EN ESPAÑA II

María Jesús Ferro Payero

Tesis Doctoral dirigida por

Carmen García Ormaechea

Junio 1995

Parte segunda:

CATALOGO

LA MINIATURA INDIA

EN ESPAÑA

CATALOGO

LA MINIATURA INDIA EN ESPAÑA

INTRODUCCION

El presente catálogo reúne las miniaturas indias existentes en colecciones públicas y privadas españolas; en la memoria de este trabajo ya se comentaron varios de los problemas surgidos para localizar este tipo de obras, cuya existencia en muchas ocasiones se ha pasado por alto en los museos; siendo consideradas en general como " pinturas orientales", sin profundizar más en su conocimiento.

Aunque cuantitativamente las obras reunidas no son demasiadas, si comparamos, por ejemplo, con las existentes en países vecinos; debido a la amplitud y diversidad que abarcan las miniaturas indias, ya expuesta en los capítulos anteriores, se ha elegido un criterio temático para su presentación, por considerarse que es ésta forma la más clara de agruparlas y la que facilita en mayor medida su comprensión. Mediante esta clasificación, las piezas se valoran en relación directa con la importancia que las religiones y el resto de los temas tienen en la miniatura india; también así puede apreciarse cómo las colecciones españolas reflejan con su temática, más o menos abundante, la

producción que se dió en India de los distintos tipos de miniatura.

En la mayoría de los casos los temas se corresponden con escuelas concretas, reuniéndose así ambos aspectos en cada uno de los apartados, por ello, junto la proximidad temática, también encontramos la estilística y de escuela.

En el primer apartado se trata la temática de la corte mogol, que, en diez miniaturas, muestra aspectos diversos de la vida de emperadores y cortesanos como batallas, audiencias, cacerías y retratos. En este grupo se incluye también una miniatura del Dekkan, que está sin embargo totalmente relacionada, tanto por estilo como por tema, con las anteriormente citadas. Aquí coinciden así mismo la mayor parte de las pinturas cronológicamente más antiguas.

El segundo apartado agrupa una serie de miniaturas aisladas y manuscritos ilustrados relacionados con el mundo hindú, en especial vishnuismo y krishnaismo, también hay un manuscrito ilustrado del Mahabharata, una miniatura jaina y otra obra perteneciente al tantrismo. En este caso se da una mayor amplitud de escuelas y estilos, pero cronológicamente todas las miniaturas se encuentran bastante próximas.

El tercer grupo está compuesto por una miniatura y varios manuscritos que ilustran diversas obras de la literatura persa. Ya se ha visto como los contactos entre Persia e India, en la mayoría de los casos amistosos, fueron frecuentes a lo largo de la historia de los dos países y favorecieron activamente los intercambios culturales entre ambos. Desde antes del siglo XV se ilustraron en India las

obras más famosas de la riquísima literatura del país vecino; aunque las obras que se conservan en nuestro país son bastante más tardías, son claros exponentes de como estos contactos se siguieron manteniendo a través de los siglos y, además, las obras que ilustran comprenden los escritos más representativos de la literatura persa.

Para la catalogación de todas las piezas se ha utilizado el mismo tipo de ficha, introduciéndose una ligera variación en el caso de los manuscritos, en los que por sus características específicas se requería añadir a la ficha general datos sobre la encuadernación, el texto y el número de ilustraciones de cada uno de ellos.

A la ficha sigue la descripción de la obra, su comentario y las referencias bibliográficas; en algunas ocasiones, en las que se ha considerado que por lo concreto de la referencia ésta resultaba más clara en la descripción o en el comentario, se ha incluido en una nota a pie de página.

En el caso de los manuscritos, debido al gran número de ilustraciones con que cuentan algunos de ellos, después de la presentación de la obra se describen todas las ilustraciones, pero sólo se comentan las más importantes, puesto que muchas de ellas son ambientaciones generales o no se corresponden exactamente con el texto original, por lo que sería necesario traducir cada uno de los textos y analizar las variaciones que en ellos se han producido para una identificación puntual y precisa de cada uno de los temas.

PRESENTACION DE LAS COLECCIONES

Una vez vista la organización del catálogo pasaremos a hacer un breve comentario sobre la localización de las piezas. La mayor parte de las miniaturas y manuscritos indios existentes en España se encuentran reunidos en dos colecciones, una en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y la otra de el Museo Mateo Hernández de Béjar; de ambas se hablará por separado más adelante.

Aparte de las obras mencionadas, el resto de las miniaturas presentes en este catálogo se hayan en diferentes colecciones de Madrid, con tan sólo una excepción. En el Museo del Prado hay dos retratos sobre marfil, comprados en 1980 a un particular, en el Museo Arqueológico se conserva un yantra, procedente de una donación y en una colección particular otras dos miniaturas, compradas recientemente a un comerciante; la otra pintura de la que hablaremos pertenece al Museo de Bellas Artes de Bilbao, y también llegó hasta esta institución a través de una donación.

LA COLECCION DEL MUSEO LAZARO GALDIANO

Es en este magnífico museo madrileño donde se conserva la mayor colección de miniaturas y manuscritos indios de toda España. La historia de como se formó el museo, a partir de la colección de obras de arte de Don Jose Lázaro Galdiano, es suficientemente conocida, por lo que no vamos a detenernos

aquí en ella. Los también sabidos problemas sobre la procedencia de muchas de las piezas contenidas en esta colección, que fueron compradas a lo largo de muchos años y en diferentes partes del mundo, sin que quedaran registrados lugares y fechas exactos, afectan así mismo a las miniaturas indias.

En el Museo Lázaro Galdiano hay nueve miniaturas mogolas, todas de muy buena calidad, y cinco manuscritos ilustrados. Tan sólo se conservan algunos datos sobre la procedencia de dos de las miniaturas (números 2 y 3 en el catálogo); sin embargo, cabe deducir que algunas otras, semejantes a éstas en cronología y estilo (en especial 1 y 4), tendrían también la misma procedencia. También para tres de los manuscritos se puede suponer una procedencia común, puesto que, como se comentará más adelante, son casi con total seguridad obra un mismo artista.

Excepto una de las miniaturas, que estuvo durante muchos años expuesta en una de las salas del museo, aunque ahora ha sido retirada por motivos de conservación, el resto de las obras se encuentran en la biblioteca.

LA COLECCION DEL MUSEO MATEO HERNANDEZ

Seguramente sorprenderá descubrir que en el Museo Mateo Hernández de Béjar, Salamanca, existe una importante colección de manuscritos indios. ¿Cuales fueron las conexiones entre Béjar e India, que hicieron que hoy se

conserve en este lugar la segunda colección de manuscritos más importante de nuestro país?.

Como es de suponer, dadas la escasas relaciones de carácter político o cultural que entre ambos países han existido a lo largo de la historia, no se debieron a contactos institucionales, sino a una iniciativa absolutamente individual.

Esta iniciativa surgió de Don Valeriano Salas Rodríguez, nacido en Béjar en 1898, quién, en el año 1936, decidió emprender un largo viaje en coche que le llevaría hasta la India. Salió el ocho de Abril de 1936 de San Sebastián, acompañado por su esposa, Doña María Antonia Tellechea, y del mecánico Julio Lerma.

Emprendieron el camino cruzando Francia, Italia, Bulgaria y Turquía, llegando a Asia Menor, para continuar hacia Siria, Arabia, Irak, Persia, Beluchistán y Afganistán. Durante todo el recorrido visitaron muchísimos puntos de interés, tomaron fotografías y vivieron variadísimas y enriquecedoras experiencias que les animaron a continuar su viaje.

Finalmente llegaron a India, y, en Cachemira, se tomaron dos semanas de merecido descanso; se quedaron en Srinagar, la capital, en una casa flotante, y sin duda fue en esta ciudad donde adquirieron los manuscritos, pertenecientes al estilo pictórico de la zona, que hoy se encuentran en el Museo.

Estando en Srinagar recibieron la noticia del comienzo de la guerra civil española, por lo que decidieron regresar a España por la vía más corta, es decir, en barco desde

Bombay; para lo cual pasaron por Lahore, Amristar y Delhi, aun tomando fotografías de algunos monumentos interesantes y estudiando la rica flora y fauna de este país.

El coche en el que hicieron tan largo recorrido, posiblemente el primer coche español que llegó hasta India en fechas tan tempranas, tenía matrícula S.S. 7.688, como testimonian algunas fotografías.

En cuanto al protagonista de este aventurado viaje, Valeriano Salas, fue fundador y director de la *Revista Geográfica Española* y director del Archivo Fotográfico Hispánico del Ministerio de Asuntos Exteriores¹.

Los manuscritos que aquí se van a estudiar, junto con otras piezas fueron donados para integrarlos en el "Legado D. Valeriano Salas", estas obras son las mismas que figuran en la escritura de donación otorgada por la Ilma. Sra. D^a Maria Antonia Tellechea Otamende, con fecha de 5 de Agosto de 1966. Acta notarial 1968. Cuando se construyó el museo Mateo Hernández, pasaron a formar parte de su colección, incluidas en el legado Salas.

Como puede verse por estos datos, todas las miniaturas indias llegadas a España hasta el momento se deben a iniciativas particulares, éste ha sido generalmente el medio por el que se iniciaron las colecciones de miniatura existentes en otros países, pero con la diferencia de que en la mayor parte de los museos extranjeros a partir de ellas,

¹.- Datos extraídos del trabajo recopilatorio de diversos temas relacionados con esta población: "Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar", Béjar, pp. 993-997.

y ya por iniciativas institucionales, se han formado amplias e interesantes colecciones, con todas sus piezas debidamente estudiadas; es de esperar que sea también ésta la línea a seguir en nuestro país en lo sucesivo.

LA CORTE MOGOL

TRES MINIATURAS DEL AKBAR NAMA

Las tres primeras obras que vamos a analizar pertenecen al segundo manuscrito ilustrado del Akbar Nama, que ya se ha visto en el capítulo dedicado a la pintura del reinado de Akbar. También se vió que este manuscrito estuvo en la biblioteca real de los mogoles hasta que Nadir Shah, tras el saqueo de Delhi en 1739, lo llevó a Persia¹. Allí lo compró el comerciante francés Demotte, junto con otros manuscritos persas, a principios del siglo XX.

Existen datos que confirman la procedencia de dos de las pinturas: la procesión de cortesanos llevando presentes y la audiencia exterior. Ambas aparecen citadas en el catálogo de la Colección Lázaro de Madrid, de 1926, como miniaturas indopersas, indicando que fueron compradas por el señor Demotte al Shah de Persia.

A comienzos del siglo XX Demotte poseía también las miniaturas del Akbar Nama que hoy se encuentran en la British Library y en la Chester Library; estas últimas fueron compradas a Quaritch en 1923.

La mayor parte de estas miniaturas, en las que se cortaron los números y las inscripciones de los artistas, se montaron en bordes decorados con oro pertenecientes a las páginas de un diccionario de época de Jahangir, el *Fahrang-i-Jahangiri*, escrito en persa, por Jamal al-Din Husayn Inju,

¹.- ARNOLD, WILKINSON, 1936, introducción.

entre los años 1607 y 1608. En la inscripción de una de estas miniaturas se habla de un medicamento hindú, y se da también su nombre árabe, shatel²; este tipo de anotación es propio de un diccionario de la época. Las miniaturas así enmarcadas, y las que quedaron sueltas, se distribuyeron en distintas colecciones de Europa y América.

En la colección de miniaturas de Edwin Binney 3rd. se conserva una página del segundo Akbar Nama, montada sobre un borde extraído del mismo diccionario, que presenta exactamente las mismas características que las miniaturas que aquí estamos tratando³. A la muerte del señor Binney, hace ya algunos años, esta colección fue cedida al Museo de Arte de San Diego.

Otras miniaturas de este manuscrito permanecen en diversas colecciones privadas; alguna ha aparecido a la venta en los últimos años en Colnagui, en Londres, y varias más en Sotheby's, en su mayoría en Nueva York.

Como ya se ha comentado, se han podido identificar algunas de estas pinturas dispersas; L. Leach, en el segundo volumen del catálogo de las colecciones de la Chester Beatty Library, de inminente publicación, ha reconstruido en parte la secuencia de las obras conservadas, y es de esperar que los próximos estudios hagan que esta secuencia pueda irse completando. A continuación pasaremos al comentario de las obras.

².- Traducción facilitada por Pablo Beneito.

³.- Publicada en E. Binney, -Indian Miniature Painting from the Collection of Edwin Binney 3rd. Mughal and Deccan-, 1973.

1.- BATALLA

Nº Inventario: 15 645/9

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 34'5 x 22'5 cm. completa, 24'5 x 14 cm. ilustración.

Escuela/fecha: Mogol. Hacia 1604.

Restauración: En el personaje que sostiene el rifle, en la cabeza y sobre el hombro derecho, hay una mancha gris de pintura, con un tono que no se corresponde con ninguna otra parte de la miniatura. Se ha añadido una tira con decoración floral para ajustar la ilustración al borde.

Desperfectos: En la mano del personaje que sostiene a los prisioneros y en el cuello del que está delante se han perdido dos pequeños fragmentos de pintura.

Estado de conservación: Bueno.

En el breve espacio que se ha concedido a esta miniatura se concentra una abigarrada escena de batalla, en la que se producen simultáneamente varias acciones. Todas se sitúan en el espacio de un paisaje rocoso y están organizadas casi en tres planos escalonados, separados por líneas de rocas.

En el ángulo inferior izquierdo vemos al emperador, vestido con un sencillo traje verde y turbante naranja, guiando a un elefante que ataca a un caballo. Sus dos colmillos se clavan en la parte trasera del animal, que se retuerce en un complicado escorzo, nanteniéndose en el aire con las patas levantadas. De su boca y heridas mana sangre.

Un personaje, con la cabeza descubierta y salpicado de sangre, trata de escapar del caballo que podría caerle encima.

Inmediatamente a la derecha, un jinete, con elegante traje guerrero y caballo engalanado, persigue a un hombre, que se lanza a la carrera mientras intenta protegerse con su escudo. El rostro de este personaje es típico mogol, de gran calidad. Debajo del caballo rueda una cabeza cortada y ensangrentada, que acrecenta el sentido dramático de la escena⁴.

Justo encima, detrás de unas rocas, se presenta una compleja composición formada por cuatro jinetes. Dos de ellos, uno armado con arco y flechas y el otro con una espada atacan, en una composición en aspa bastante compleja, a otros dos. Esta parte es muy típica de las escenas de batalla del Akbar Nama, muy dinámica, concentrada, y entrecruzada, transmitiendo sensación de realismo e inmediatez.

La parte superior está ocupada por una escena más amplia, en la que participan doce personajes. Dos soldados muestran a tres prisioneros a un anciano caballero, con expresión serena, que hace un gesto con la mano; monta un caballo ricamente engalanado⁵, que levanta sus patas delanteras con un movimiento grácil. Los prisioneros tienen

⁴.— Detalles de este tipo, no muy frecuentes en las ilustraciones del Akbar Nama, sí lo eran sin embargo en el Hamza Nama.

⁵.— En el folio 78v del Akbar Nama de la Chester Library, hay una representación del general Asa' Khan en las que pueden apreciarse semejanzas con este personaje.

las manos atadas a la espalda, las cuerdas las sujeta juntas uno de los soldaos.

Detrás del anciano militar se sitúan, alineados, un grupo de cinco jinetes, cuatro llevan trompas y otros instrumentos, y el quinto sostiene un abanico. En este grupo se han introducido detalles realistas, por ejemplo el que toca la trompa tiene los monfletes hinchados, pero sus rostros están menos detallados que los del resto de los personajes y sus trajes son también menos precisos, lo que hace pensar que podrían deberse a un artista diferente al del resto de la composición⁶.

Esta composición se cierra con un perfil rocoso, con algunos árboles y arbustos, que se recorta sobre una estrecha línea de horizonte. La escueta franja de cielo tiene en la zona de la izquierda tonos anaranjados, mientras que a la derecha toma un azul más profundo. Los horizontes tan altos los tomó la miniatura mogol de la persa, y son muy característicos de las miniaturas del siglo XVI.

En esta miniatura se nos presenta una concentrada escena de batalla, en la que los cuerpos chocan, las espadas golpean, las flechas se disparan y corre la sangre, aunque sin excesos, la parte superior es más serena. En las reducidas dimensiones del papel, el artista ha distribuido a veinte personajes, doce caballos y un elefante, pero la división de la escena en tres grupos aporta cierta claridad a la composición.

⁶.- Tanto estos músicos como los adornos de sus caballos, entre ellos una piel de tigre, son muy parecidos a los del folio 252 del segundo Akbar Nama.

El estilo de esta miniatura, pleno de dinamismo y con colorido muy brillante, está más próximo al de las pinturas del primer Akbar Nama; en cuanto al colorido se refiere, aunque muchas escenas del segundo Akbar Nama tienen tonos más suaves, precisamente en las batallas se suelen emplear colores más vivos, más asociados con el dinamismo. Uno de los pintores que en este segundo manuscrito ejecuta escenas de batallas a todo color es Dharm Das⁷.

Las armas y armaduras se corresponden exactamente con las de la época, incluso algunos de los protectores de los caballos presentan una decoración exacta a la de otras miniaturas del Akbar Nama⁸. Estas semejanzas son perfectamente comprensibles, puesto que los temas de batallas son de los más representados en este momento⁹.

Las composiciones diagonales que presenta esta escena, así como la separación de los grupos de personajes por medio de líneas de rocas, que crean diferentes planos, el detallado estudio de los animales, y la tensión y energía que reflejan las figuras humanas, hacen pensar que Miskina podría ser el autor de esta miniatura, o quizá el *tarah*, el que realizara la composición. Por el momento sólo se conoce que Miskina produjo una miniatura en la sección inicial del segundo Akbar Nama. En las miniaturas del Akbar Nama del museo Victoria y

⁷.- Folio 226b.

⁸.- Especialmente en los folios 60r y 84r del Akbar Nama de la Chester Beatty Library.

⁹.- Otras miniaturas con composiciones muy semejantes en BEACH, 1987, lam. 86, 87, 88.

Alberto se pueden apreciar también sus composiciones complejas, diagonales y dinámicas¹⁰.

Esta miniatura está recortada y montada sobre un cartón, enmarcada por un borde con profusa decoración dorada. Del borde original sólo puede apreciarse, en algunas zonas, una delgada línea dorada.

En la parte inferior, el lado izquierdo y una parte del superior hay una franja de 1'2 cms. de ancho decorada con flores en azul y dorado. Esta franja sirve para adaptar la miniatura al borde. Cerca del ángulo inferior izquierdo, en el lateral, hay una pequeña inscripción en negro y rojo, sobre el papel, bordeada por una línea ondulada. En el lado derecho, junto a la ilustración, hay una inscripción también en negro y rojo, que recorre ese lateral.

El borde, más estrecho en el lado izquierdo que en los otros tres, está formado por una complicada decoración vegetal y animal. Todas las formas están pintadas de dorado brillante y perfiladas en negro mediante delgadas líneas.

Cada uno de los motivos animales es diferente. En la parte superior hay un ave con tres colas, y otra, más sencilla, volando entre la vegetación; delante unas nubes con formas curvas y espirales, típicas persas y chinas. Girando hacia el lado derecho, un pajarillo posado en una rama picotea una hoja; más abajo, aparecen dos animales fantásticos, más vegetación y algunas rocas. En el ángulo

¹⁰. - Ver SEN, 1984, lam. 1, 14, 24, 25, 31-32, 35-36, 39-40, 52, 54, 69.

inferior derecho, un animal ataca a un conejo, mientras otro huye por la esquina. En el ángulo inferior se ven dos cabras enfrentadas.

Los bordes de los manuscritos de época de Akbar estaban fuertemente influenciados por la pintura iraní, siendo frecuentes los arabescos convencionales, dibujados en dorado¹¹. En Persia, en algunas ocasiones, los sultanes encargaron a artistas mayores la realización de bordes, uno de los artistas más famosos en este trabajo fue Aqa-Mirak, especializado en caligrafía ornamental, animales y dragones¹².

¹¹.- WELCH y otros, 1987, p. 24.

¹².- IDEM, p. 25.

2.- PROCESION DE CORTESANOS LLEVANDO PRESENTES

Nº Inventario: 15645/3

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 34'2 x 22 cm. completa, 24 x 13 cm. ilustración.

Escuela/fecha: Mogol. Hacia 1604.

Restauración: Miniatura montada sobre borde de fecha posterior. Entre la ilustración y el borde, en los laterales, se han añadido dos tiras de papel de aproximadamente 5 mm. para adaptar la miniatura al borde. En la parte baja de la ilustración una franja que podría estar retocada.

Desperfectos: La pintura del caballo blanco está bastante deteriorada. La cara del personaje principal tiene levantada la pintura, se ve el dibujo que queda por debajo y la fina capa blanca de imprimación.

Estado de conservación: Bueno.

Escrito detrás: Obra de Ferib. Indopersa. Siglo XVII.

Esta miniatura es la parte izquierda de una doble página, en la que, junto a las murallas de una ciudad, marcha un grupo de personajes llevando regalos, acompañados de otros portando estandartes y seguidos de otros tres montados sobre elefantes.

El personaje principal, vestido de naranja y con turbante verde, guía a un elefante de gran tamaño ricamente engalanado. A ambos lados se sitúan otros dos personajes, de

mucho menor tamaño, también sobre elefantes, que en este caso no llevan más adornos que una campana colgada del cuello¹³.

Delante de ellos marcha un animado grupo de ocho personajes; a su lado camina uno más, que lleva por las riendas un airoso caballo blanco. El grupo de portadores de regalos va más o menos distribuido en dos filas de cuatro. Todos ellos se visten a la manera mogola, con *jama*, cinturón y turbante. Algunos llevan los faldones del traje prendidos del cinturón.

Uno de ellos lleva una bandeja dorada con tres recipientes, conteniendo dulces, dos unas lujosas telas y otros dos pequeñas botellas de distintos colores, que posiblemente llevan licores y perfumes. Casi todos ellos, levantando la cabeza, dirigen la mirada a un punto concreto, que queda fuera de nuestro campo de visión.

Sobre este grupo, otros tres personajes contemplan el paso de la procesión. Dos de ellos llevan un puñal en la cintura, y unas cuerdas de las que cuelgan unas anillas. Un último personaje, vestido de blanco, se sitúa en la parte más alta, frente a una puerta semiabierta.

El resto de la ilustración está ocupado por las murallas rojo oscuro de una ciudad, hacia cuya entrada posiblemente se dirige la procesión. Detrás de la muralla el artista nos ha dejado ver distintos tipos de edificaciones, tres de planta exagonal, una rematada con una cúpula, otras de planta

¹³. - En India, el elefante es la montura más prestigiosa de todas; en algunos casos, a falta de estos, se "disfrazaban" caballos para que tuvieran una apariencia lo más parecida posible a los majestuosos elefantes.

cuadrada, con terrazas en la parte superior, y una pintada de verde, con cubierta a dos aguas. Las ventanas se cierran con complicadas celosías. Entre los edificios vemos algunos árboles, como palmeras y cipreses.

En un entrante de la muralla hay un magnífico árbol, a cuyo pie se ha construido un pedestal. Cada detalle de las hojas y el tronco está representado con minuciosidad.

Cierra la composición una franja de cielo, muy típico mogol, con tonalidades que van desde el anaranjado al azul intenso. Este tono azul es de muy buena calidad. Algunos grupos de aves surcan el cielo.

En el ángulo superior derecho, recuadrada con una línea dorada, hay una pequeña inscripción en negro, y otra en el borde, en rojo y negro, en el centro del borde inferior.

En el segundo Akbar Nama hay varias escenas con esta misma temática; en una de ellas, de Sur Das¹⁴, encontramos una composición muy parecida a ésta, con la misma precisión en el dibujo. Se trata de una de las pocas composiciones coloristas y brillantes de este manuscrito.

En otra¹⁵, en la que un grupo de cortesanos lleva presentes a Akbar para celebrar el nacimiento de su hijo Murad, encontramos varios regalos relacionados con la caza: un rifle, un halcón y un caballo. Hay una más¹⁶, en la que recibe regalos de una embajada, entre los que también se encuentran caballos.

¹⁴.- Folios 53v y 54r.

¹⁵.- Folios 147v y 148r.

¹⁶.- Folio 247.

La otra parte de esta composición no se ha identificado por el momento, pero con seguridad no se encuentra entre las miniaturas de la Chester Beatty Library. En las composiciones a doble página lo más frecuente es que el movimiento, ya sea en el tiempo o en el espacio, se produzca, como en este caso, de izquierda a derecha y en sentido ascendente.

En la corte mogol, ofrecer presentes era un medio común de demostrar estima, gratitud o respeto hacia una persona. Entre los regalos más valorados que se dirigían al emperador estaban las joyas y los caballos.

Muchos de los escenarios que aparecen miniaturas del Akbar Nama se corresponden con paisajes o arquitecturas reales, debido a que los pintores conocían muchos de los lugares en los que se desarrollaron los hechos que ellos ilustraban.

El naturalismo, especialmente en la representación de animales y plantas, es uno de los más altos logros de la miniatura mogol. En esta obra el artista ha puesto una atención muy especial a la representación de los animales, hasta el punto de reflejar, en la piel del elefante, cada detalle de las arrugas y de la textura que le son propias. En el grupo de los elefantes se ha utilizado la perspectiva jerárquica, recurso bastante habitual en este tipo de obras.

En el ángulo superior derecho de la miniatura aparece una pequeña inscripción caligrafiada en tinta negra. En muchas de las ilustraciones del Akbar Nama aparecen inscripciones, colocadas en distintos lugares, algunas de ellas enmarcadas y otras directamente sobre el papel y sin

color de fondo que no hacen referencias directas a la pintura.

En este caso el nombre que se da del pintor, Ferib, no se corresponde con ninguno de los pintores del Akbar Nama, pero hallamos un nombre de artista semejante, que participó en la ilustración del Akbar Nama, Farrukh, por lo que seguramente nos encontremos ante un error de traducción.

Los trabajos de Farrukh Beg, que llegó a la corte mogol, desde Persia, en 1585, destacan por su forma de distribuir las figuras en el espacio de dos dimensiones, y por el uso decorativo de los paisajes y la arquitectura¹⁷.

Los motivos que decoran el marco, pintados en dorado y perfilados en negro, son muy variados. En la parte superior, entre la vegetación, un hombre barbado camina hacia la derecha. A la izquierda un león ataca a una vaca. En el borde izquierdo vemos a un hombre que contempla una silla de montar, mientras se toca la barba. Más abajo un joven, con rostro muy "persa" se dirige hacia la izquierda.

En la franja inferior aparece un joven sentado, que contempla a un asceta que está frente a él, sentado con las piernas cruzadas en posición de loto, vestido de cintura para abajo y con un rosario al cuello.

Aunque este borde todavía refleja algo de la inspiración persa por su sentido decorativo y profusión de dorados, hay varios detalles relevantes que nos indican que nos

¹⁷.- Robert SKELTON, "The Mughal Artist Farrukh Beg", Ars Orientalis, II, pp. 393-411.

encontramos en un mundo diferente: las representaciones de figuras humanas son poco usuales en los márgenes persas, y desde luego, nunca se realizan con tanto detallismo como si de las figuras de la ilustración se tratase. En los talleres mogoles, y en especial en la época de Jahangir, a la que pertenece este borde, se desarrollaron en los bordes verdaderas escenas, cada una de las cuales podría ser motivo de una miniatura independiente¹⁸. El detalle es puramente temático, un asceta en postura de yoga, perteneciente al tipo de representaciones más puramente indio.

Como ya se ha visto, la práctica de montar miniaturas antiguas con bordes de otra época para formar álbumes, como ocurre en este caso, fue muy común en la historia de la pintura mogol.

Referencias bibliográficas: En el catálogo de Dominguez Bordona (DOMINGUEZ BORDONA, Jesús -MANUSCRITOS CON PINTURAS. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España- 2 vol. Centro de Estudios Históricos. Fichero de Arte Antiguo. 1933) p. 502, figura con el número 1196 y la siguiente descripción: "Miniatura indopersa. Cortesanos llevando presentes a un sultán. Obra de Ferib, firmada por este famoso miniaturista. Es una de las miniaturas compradas por Mr. Demotte al Shah de Persia. I,112."

¹⁸.- Uno de los ejemplos más claros se da en una miniatura de un álbum de Jahangir, hoy en la Freer Gallery, publicado en OKADA, 1989, p. 55.

-La Colección Lázaro de Madrid- Parte I. La España Moderna.
Madrid, 1926 p. 115, nº 112. La descripción es exacta a la
anterior.

3.- AUDIENCIA EXTERIOR

Nº Inventario: 15645/10.

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 34,5 x 22 cm. completa, 24 x 13,5 cm. ilustración.

Escuela/fecha: Mogol. Hacia 1604.

Restauración: Rasgado en el lado izquierdo, hacia la mitad y sobre la puerta del pabellón, pegado sobre cartón.

Desperfectos: Pequeño fragmento de pintura desaparecido en el cinturón del personaje vestido de verde, detrás del halconero. En el borde inferior, en el ángulo derecho, restos de un papel pegado. Roto y pegado un trocito en el borde lateral derecho y en el centro de la parte superior.

Estado de conservación: Bueno.

Escrito detrás: 20984 cara. Indopersa. Siglo XVII. Príncipe recibiendo homenaje. Obra de Lael.10/firma.

El emperador, rodeado de un grupo de cortesanos entre los que se cuentan varios venerables ancianos, contempla a un danzante que, con el turbante en la mano, se presenta delante de él. Está sentado en un elegante pabellón de planta cuadrada, rematado por una pequeña cúpula, exquisitamente decorado. Detrás se muestra una puerta, ventanas con celosías y un zócalo con decoración geométrica. Está colocado con las piernas cruzadas y apoyado sobre un gran cojín naranja. Detrás de él, un joven le acerca un pañuelo.

Tres personajes arrodillados acompañan al emperador. Se trata de dos ancianos barbados, con expresivos rostros representados de tres cuartos; uno de ellos sostiene un libro. El tercer personaje, más joven, sujeta con las dos manos los extremos de un pañuelo y dirige su mirada al exterior del pabellón, donde, a su lado, se encuentran otros tres personajes, también sentados sobre sus rodillas.

Delante, varios personajes rodean a un danzante que ha descubierto su cabeza y sostiene el turbante en su mano derecha, mientras levanta el otro brazo. Su rostro, barbado, tiene un gesto muy expresivo, frunce el ceño y arquea ligeramente las cejas, sus labios, un poco entreabiertos, dejan ver sus dientes. Lleva un pañuelo sobre los hombros, y los faldones del traje se recogen en el cinturón, para tener más movilidad, va descalzo.

Hay otros cuatro personajes más, situados en el ángulo inferior derecho. Uno de ellos, vestido de naranja, destaca por la riqueza de su atuendo y por sus armas; otro, con turbante negro, sostiene un halcón en su mano izquierda, debidamente enguantada.

Delante del pabellón hay preparado un pequeño podio, sobre el que se sitúan varios objetos: una jarra sobre dos platos, dos botellas y cuatro platillos superpuestos.

Esta zona del suelo es la que concentra mayor colorido y sentido decorativo de toda la composición, en ella predominan los azules, violetas y naranjas de los motivos dibujados con gran precisión.

El toldo que sobresale de un lateral del pabellón parece suspendido en el aire, resulta irreal e ingenuo en contraste con el realismo y la delicadeza de los rostros¹⁹.

La composición se cierra, a la manera típica mogol, por una línea de diversos árboles, entre los que se distinguen un ciprés y un zarzal en flor, y una pequeña franja de cielo con efectos lumínicos, surcado por varias aves.

Las audiencias se cuentan entre las representaciones más frecuentes del Akbar Nama, puesto que en la corte mogol, ésta era la forma habitual en que el emperador recibía a personajes de todo tipo, desde embajadores y altos dignatarios hasta sencillos artesanos. Cuando surgía un motivo de celebración, un nacimiento, un cumpleaños, una victoria...se organizaban grandes fiestas, en las que músicos y bailarines se presentaban en esta forma ante el emperador.

Incluidas en el Akbar Nama se encuentran varias de estas escenas, en las que se repite la disposición del pabellón y los personajes delante, dando palmas y bailando²⁰.

Esta miniatura está realizada con la técnica de *Nim galam* o de medio coloreado; este estilo de pinturas tuvo gran éxito en un corto período a principios del siglo XVII. El *Nim galam* aparece con frecuencia en las miniaturas del segundo Akbar Nama, en las finales del volumen primero y en las quince primeras del segundo; en las posteriores ya es menos

¹⁹. - Un tipo de composición muy semejante en BEACH, 1987, p. 75, también el mismo toldo.

²⁰. - Ver BRAND, LOWRY, 1985, frontispicio y p. 38 lam. 2 y SEN, 1984, p. 18.

usual. Los pintores del Akbar Nama utilizaron el Nim qalam en dos formas: una de ellas era aplicar colores aguados y claros en toda la composición, consiguiendo así que las líneas del dibujo, resaltadas en negro, cobraran importancia; la otra, consistía en dejar partes del dibujo en colores casi uniformes o muy suaves, utilizando colores brillantes e intensos en otras.

En esta miniatura se ha aplicado en todos los elementos arquitectónicos un tono ocre casi uniforme, con suaves toques de blanco que dan luminosidad, y se ha acentuado la luminosidad de los colores en las vestimentas de los personajes, alcanzándose aún mayor colorido en la menuda decoración del suelo del pabellón y su entorno.

Hay que destacar también la variedad en los gestos y la expresión en los rostros, muy personalizados, que son probablemente auténticos retratos. En las diferentes ilustraciones de este Akbar Nama, algunos retratos del emperador varían mucho su fisonomía, hasta hacerlo en ocasiones difícilmente reconocible, pero, en este caso, el artista muestra su maestría al ofrecernos una imagen de Akbar que se corresponde fielmente con los mejores retratos que de él se conservan. En la composición se ha creado un rico juego de miradas, que pone en relación a los personajes.

En la amplia variedad de fisonomías y de gestos se puede apreciar la calidad de esta pintura. En los rostros predominan los colocados en posición de tres cuartos, personalizados y con riqueza de expresiones. El detallismo

con qué han sido tratados se aprecia en especial en los ojos, las orejas y los cabellos.

Seguramente llamará la atención el extraño uso que se ha hecho de la perspectiva. Prácticamente hasta este momento todas las miniaturas, tanto mogolas como rajput, utilizaban figuras planas. En 1580 llegaron a la corte de Akbar tres jesuitas, que llevaron consigo obras de arte europeas. A través de estas obras empiezan los artistas mogoles a ensayar el uso de la perspectiva, pero sin aplicar correctamente sus leyes, lo que da como resultado "imprecisiones" como las que aquí pueden verse²¹.

En este caso cada uno de los objetos, especialmente los elementos arquitectónicos, está tratado de forma independiente. Ni siquiera en el pabellón se corresponden las líneas del suelo y las de la cubierta, ya que se ha creado un efecto de perspectiva por aproximación. Algunos objetos, como los podios, se ven de lado, mientras otros se ven totalmente de frente.

Respecto al autor de esta obra, aunque el nombre de Lael no aparece entre los pintores conocidos del Akbar Nama, es casi seguro que aquí se estén refiriendo al pintor La'l, uno de los principales artistas de los talleres de Akbar, que participó en la ilustración de los dos Akbar Nama. La'l mantuvo durante todos estos años su propio estilo, prestando especial atención a los detalles decorativos, como puede

²¹. - En ilustraciones de los dos Akbar Nama encontramos pabellones muy semejantes a éste, SEN, 1984, pp. 30 64.

apreciarse en este caso tanto en la menuda decoración de la alfombra como en los elaborados jama, los trajes de los cortesanos.

En los folios 6v y 7 del Beatty Akbar Nama, ambos trabajos de La'l, se aprecian evidentes semejanzas con esta escena en el uso de los colores pastel, en la riqueza de los trajes y en el detallismo. Los tonos anaranjados que aquí aparecen en algunas telas son exactamente iguales a los utilizados en éstas y otras composiciones de La'l.

En cuanto al borde, de las mismas características que el de la miniatura anterior, es también muy semejante al de la página del segundo Akbar Nama perteneciente a la colección de Edwin Binney; dos de las figuras, la del hombre que está en pie en el lateral y el que, sentado más arriba sostiene la copa de vino, son prácticamente idénticas²².

El motivo del escanciador lo encontramos en época de Jahangir también tratado en miniaturas independientes²³, aunque como decoración marginal se encuentra así mismo en las miniaturas persas safávidas.

Si hubiera que elegir tres miniaturas representativas de los distintos estilos que se dieron en el segundo Akbar Nama, estas obras podrían servir perfectamente como ejemplos. En la audiencia aparece el Nim qalam, que nos indica un estilo en evolución, surgido justo a principios del siglo XVII; la

²². - Ver BINNEY, 1973, p. 41.

²³. - Ver ROGERS, 1993, p. 67.

procesión es una muestra de las pinturas que aparecen con más frecuencia en esta obra, ordenada y armoniosa; mientras, la batalla, con una composición abigarrada y dinámica, rememora claramente el estilo del manuscrito anterior.

Hay que aclarar, tanto para esta obra como para la anterior, que la definición "Indopersa" se utilizaba frecuentemente a principios de siglo para referirse a las miniaturas mogolas.

Referencias bibliográficas: En el catálogo de Domínguez Bordona (DOMINGUEZ BORDONA, Jesús -MANUSCRITOS CON PINTURAS. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España- 2 vol. Centro de Estudios Históricos. Fichero de Arte Antiguo. 1933) p. 502, figura con el número 1195 y la siguiente descripción: "Miniatura Persa. Representa a un príncipe recibiendo homenaje de cortesanos. Es obra de Lael, firmada por este famoso miniaturista. Procede del Shah de Persia de quien la adquirió Mr. Demotte. I, III."

Catálogo -La colección Lázaro de Madrid- I La España Moderna, Madrid, 1926. Página 114, Audiencia externa Núm. III: Representa a un príncipe recibiendo homenaje de cortesanos. Obra de Lael, firmada por este famoso miniaturista.

4.- JUICIO Y CASTIGO

Nº Inventario: 15645/8

Localización: Museo Lázaro Galdianc. Biblioteca. Madrid.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 34,5 x 22 cm. completa, 23,5 x 13 cm. ilustración.

Escuela/fecha: Mogol. Principios del siglo XVII.

Restauración: Sí. La ilustración, un poco deteriorada en el borde izquierdo, se ha pegado sobre otro papel. Este arreglo, bastante delicado, posiblemente se hizo al montarla en el borde.

Desperfectos: Falta un pequeño fragmento en la esquina inferior izquierda, y otro trozo hacia la mitad de ese lado. El papel tiene dos partes rasgadas en el ángulo inferior izquierdo. Dos pequeñas porciones de pintura saltadas, en la mano del juez del turbante verde y en la mano del de amarillo que está detrás del preso.

Estado de conservación: Bueno.

Escrito detrás: 207 87 Persa s. XVII 8/firma

En la parte superior de la composición se sitúan cinco jueces, barbados, sentados en una terraza. Dos de ellos tienen libros en las manos, el del medio se dirige hacia un reo, mientras los de los lados conversan por parejas. Detrás de ellos, en pie, se hayan dos jóvenes y otros dos personajes con barba.

Delante de ellos un preso, vestido de cintura para abajo con una ropa azul, un chal de cuadros y una estrecha cinta,

liada a modo de turbante, en la cabeza. Con rostro suplicante alza su mano, dirigiéndose al anciano sentado en el centro del grupo. Detrás del reo un hombre barbado y otro más joven comentan la situación.

En un pequeño edificio cuadrado, en el exterior de una muralla otro reo, de características semejantes al anterior pero bastante más delgado, está colgado de una cadena por los pies. Sus brazos se apoyan en el suelo, a los lados de la cabeza, intentando hacer un poco más cómoda la forzada posición a la que se ve sometido.

Al lado de esta caseta hay un delgado arbolillo. Al fondo, en una pequeña franja en la parte superior, vemos varias cúpulas blancas, grandes y pequeñas, y entre ellas árboles de diversos tipos. Detrás se muestra un pequeño fragmento de cielo, con efectos de luz morados.

Esta ilustración, en la que un hombre está siendo sometido a castigo, mientras un compañero pide a los religiosos perdón por el castigado, posiblemente formó parte de un manuscrito ilustrado del *Nafahal al-Uns*, que trata sobre la vida de santos islámicos. Se trata de un ejemplar de este manuscrito que se copió e ilustró en los talleres de Akbar hacia los años 1604-5. La mayor parte de estas ilustraciones se encuentran actualmente en la British Library de Londres, pero al menos trece fueron separadas del manuscrito. Algunas se encuentran actualmente en la Chester Beatty Library de Dublín; las otras por el momento se han

perdido, sabiéndose que la mayoría se vendieron en una subasta de Sotheby's (19 de Julio de 1935).

Las páginas conservadas coinciden en medidas con la presente, la mayoría todavía conservan el número de página, por lo que pueden ser situadas en el texto. Los números desaparecidos son el 1, 4, 9, 17, 20, 25, 27, y ninguno después del 30²⁴.

En esta pintura tanto las representaciones anatómicas como la variedad en los gestos se corresponden con las de las mejores obras creadas a principios del siglo XVII en los talleres mogoles. En todas las figuras la representación de los rostros ha sido muy cuidada, en especial los ojos, muy rasgados, y los cabellos; sin embargo, y es algo que sorprende en este tipo de obras tan precisas y realistas, las bocas son pequeñas manchas o líneas de color rojo. Todas las figuras tienen expresiones y gestos comedidos.

Las ropas que visten los personajes son bastante sencillas, pero se han estudiado con atención los pliegues de las telas. Los únicos adornos consisten en unos anillos, que llevan cada uno de los jueces que están sentados, en el dedo meñique de su mano izquierda. Se ha hecho una concesión al decorativismo en los detalles arquitectónicos, en los remates de las construcciones y en los suelos.

²⁴.- Información facilitada por Linda York LEACH, especialista en pintura india.

En este caso, el trabajo podría atribuirse al pintor La'l²⁵, de quien, por su participación en las ilustraciones de varias de las obras más importantes de época de Akbar, entre las que se cuentan los dos Akbar Nama, sabemos que era un artista con una gran versatilidad para tratar distintos temas, buen colorista y con tendencia al decorativismo en las arquitecturas²⁶.

La escena de castigo se ha presentado en una esquina, sin darle demasiada relevancia. No se han plasmado expresiones dramáticas, violentas o excesivamente teatrales; hasta el reo que suplica perdón tiene una actitud comedida, mientras los jueces se muestran serenos y dialogantes.

En algunos manuscritos ilustrados del Shah Nama de Firdusi también aparece esta forma de ajusticiar; en el pasaje de "La ejecución de Mazdak y sus seguidores", éstos fueron quemados, mientras que a Mazdak se le colgó boca abajo en su jardín²⁷.

Este trabajo está compuesto por tres piezas superpuestas, la ilustración, el estrecho marco azul introducido para adaptar la ilustración al borde exterior, y el propio borde, decorado con motivos vegetales dorados, flores y hojas. Los motivos de espirales recuerdan la pintura

²⁵. - Sugerido por Linda York Leach.

²⁶. - Varios ejemplos del trabajo de este artista en SEN, 1984, lam. 7, 17, 18, 29, 62, 67, 68.

²⁷. - Ilustración conservada en el Metropolitan Museum of Art, 1974.290.37 204885.

china de nubes²⁸. El dibujo de este borde es delicado, pero no excesivamente detallista y guarda cierta semejanza con el de la pintura nº 1 de este catálogo.

²⁸. - Las nubes de tipo chino aparecen en la pintura mogol desde las ilustraciones del Hamza Nama, ver CRILL, 1990, p. 68.

5.- GRUPO DE MUSICOS

Nº Inventario: 15288/6.

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 27 x 16'5 cms. completa, 16 x 8'6 cms. ilustración.

Escuela/fecha: Provincial Mogol. Siglo XVII.

Restauración: Ilustración montada sobre borde, y ambas sobre cartón más moderno.

Desperfectos: En la ilustración, la pintura se ha perdido en varias zonas, en especial en el fondo blanco, pero también en los trajes de varios de los personajes y en algunos turbantes. Falta un pequeño fragmento de papel en el lado derecho inferior. El borde está un poco arrugado en la esquina inferior derecha y en la izquierda falta una pequeña parte.

Estado de conservación: Regular.

Ocho personajes, en estrecho grupo, dan palmas, bailan y tocan instrumentos en una terraza rematada por una balaustrada calada; detrás, se muestra la exuberante vegetación del fondo y una franja de cielo, con colores anaranjados y azules.

En el grupo, bailan dos hombres con trajes extraños, uno de ellos con el torso descubierto y un palo en la mano. A su lado se sitúan dos músicos, uno toca el tambor y otro un instrumento de percusión alargado; este último lleva un

turbante muy alto, que podría indicar su procedencia de una región diferente. Junto a ellos dan palmas tres hombres y un niño; todos van adornados con joyas, dos de ellos llevan sortijas y el niño pendientes de perlas.

En esta miniatura puede apreciarse cómo la expresión prima sobre la técnica. Las zonas de pintura desaparecidas, especialmente en el fondo blanco, indican algún fallo o descuido en la preparación de los pigmentos, puesto que la zona en la que se ha representado la vegetación, con distintas tonalidades de verdes en las hojas, se encuentra en perfecto estado.

En el conjunto de la ilustración puede apreciarse un matiz relativamente brillante, que no es frecuente encontrar en las miniaturas mogolas imperiales, puesto que una vez concluidas se pulen por el reverso; sin embargo, se da en más ocasiones en las obras creadas en los talleres provinciales.

La pintura saltada permite apreciar las líneas del dibujo inicial, negras y finísimas, que quedan atenuadas por la capa de color. Los delgados rayados con que se crean las sombras, que normalmente existen en el dibujo preparatorio, aquí puede apreciarse que se han aplicado únicamente por encima del color.

Las figuras más expresivas del grupo son los dos bailarines, de pequeña estatura y con cuerpos un poco deformes; ésta deformidad la acentúan sus propios gestos y movimientos. Ambos tienen los turbantes ladeados, lo que produce un efecto cómico. Así mismo, el artista ha insistido

en esta comicidad por las pronunciadas curvaturas de la espalda de ambos personajes y otros detalles: el del torso descubierto tiene una pernera del pantalón subida y otra muy caída, mientras que su compañero, con los labios contraídos y las mejillas hinchadas, lleva un traje con mangas exageradamente largas, que cuelgan hacia delante²⁹.

Las fisonomías de estos dos bailarines, su estatura, sus rostros redondeados, sus narices más cortas y la forma de sus ojos, rasgados y pequeños, indican una procedencia distinta del resto del grupo.

En los demás personajes también se muestran variedad de expresiones y sonrisas, que transmiten la sensación de alegría y humor propias de una escena de este tipo. En ella el animado grupo, en el que los que acompañan a los músicos pueden fácilmente ser miembros de una misma familia, por la diferencia de edades de cada uno de ellos, posiblemente se dirige hacia alguna celebración³⁰. En la corte mogol, los músicos estaban siempre presentes en actos como bodas, bautizos, cumpleaños o victorias.

²⁹. - Los derviches en muchas ocasiones también llevan trajes con mangas que cubren sus manos, pero en este caso sin ninguna pretensión cómica.

³⁰. - En India, los músicos están presentes en todo tipo de acontecimientos festivos, siendo siempre muy bien acogidos.

Entre los rasas³¹ esta imagen se podría catalogar en el sentimiento de *Hasya*, lo cómico y humorístico³². También siguiendo las definiciones de rasa encontramos que el ridículo, *upahasita*, se asocia con el tipo medio de gente³³. Los determinantes para provocar este sentimiento son las ropas o adornos inconvenientes, la poca vergüenza, la avidez, la utilización de palabras inadecuadas, resaltar defectos y otros elementos análogos; como hemos visto, en esta imagen pueden encontrarse reflejados varios de estos aspectos.

En las miniaturas indias la representación de escenas cómicas no es demasiado frecuente; varios de los ejemplos encontrados se asocian a historias de Krishna y Radha o determinadas escenas festivas; y lo es aún mucho menos en la mogol.

En los álbumes de Jahangir y de Shah Jahan aparece con cierta frecuencia el tema de los músicos tocando en un espacio abierto. Este tipo de escenas se distancia de los típicos retratos oficiales, más fríos y distantes, dando paso a un ambiente más relajado y espontáneo.

El emperador Akbar también había encargado algunas pinturas con este tema; una de ellas, que muestra a unos

³¹.- Estados subjetivos de un espectador ante una obra de arte, considerados dentro de la estética india como la esencia del impulso evocador del arte, y que se clasifican según nueve "estados de espíritu".

³².- Ver RASA, 1986, p. 108 y lam. 84, en la que se presenta un grupo de músicos en las celebraciones del nacimiento de Krishna, aquí se dan también otros ejemplos de la escuela mogol para este sentimiento.

³³.- Idem, p. 97.

músicos tocando para un hombre santo, pintada por Govardan y de altísima calidad, ha sido realizada directamente sobre el papel³⁴.

En el álbum de Shah Jahan, en una miniatura del período de Jahangir, se representa a un grupo de derviches danzando; están acompañados por varios músicos, con un aspecto cómico³⁵. En otra miniatura, en este caso del siglo XIX, un príncipe visita a un santo, mientras éste toca para él³⁶. También en la Persia safávida se encuentran ejemplos de grupos de músicos y danzantes, normalmente itinerantes, vinculados con la tradición islámica³⁷.

Las pinturas mogolas provinciales, que proliferaron a partir de la época de Shah Jahan, suelen ser versiones, simplificadas y de menor tamaño, de modelos imperiales, encargadas por grupos étnicos, sociales y religiosos, que mantienen mayor proximidad con el entorno hindú³⁸. En algunos talleres provinciales se produjeron importantes series de manuscritos, a la vez que numerosas miniaturas aisladas de mucha calidad³⁹. A veces, los encargos llegaban a estos

³⁴.- Ver WELCH, 1978, lam. 28.

³⁵.- Metropolitan Museum of Art, n° 55.121.10.18. Esta miniatura, inspitada en obras persas, probablemente ilustra una de las Odas de Hafiz.

³⁶.- Metropolitan Museum of Art, n° 13.228.39.

³⁷.- Ver ATIL, 1978, pp. 52-53.

³⁸.- Ver el capítulo dedicado a la miniatura con Shah Jahan.

³⁹.- Para ampliar información general sobre las escuelas provinciales mogoles ver ROGERS, 1993, pp. 116-119 y KHANDALAVALA, ALI KHAN, 1986, pp. 16 y ss., donde se discute la diferencia entre los términos sub-imperial mogol, provincial mogol y popular mogol.

talleres directamente desde patronos hindúes, por lo que es tan frecuente encontrar elementos y temas propios de la escuela mogol como de las rajput, o la mezcla de ambas⁴⁰.

En este caso, el aspecto que más recuerda a las miniaturas rajput es el remate de la terraza con la balaustrada y la frondosa vegetación que aparece detrás, muy "al modo indio".

El borde está decorado con motivos naturalistas, pintados directamente sobre papel marrón. En la parte inferior, un felino ataca un ciervo (el típico tema persa del animal fiero atacando al débil); al lado, un pequeño zorro corre hacia la izquierda. Al otro lado hay arbustos pequeños y plantas con flores. En el margen derecho vemos un árbol con ramas colgantes, en dos de las cuales se posan dos pájaros blancos y negros.

En la parte superior todo el espacio se ha ocupado en la representación de aves, y se ha intensificado el color. Aparecen aquí dos pavos reales, uno de ellos con las alas abiertas, dos cigüeñas volando, cada una de ellas con una culebra en el pico, otras dos aves más pequeñas, de color verde, volando hacia abajo, y otro pájaro como los de las ramas.

El dibujo del árbol y los arbustos se ha realizado mediante trazos rápidos. Las aves están pintadas directamente

⁴⁰. - En FALK, ARCHER, 1981, pp. 435 y ss. se publica una amplia selección de miniaturas pertenecientes a las escuelas provinciales.

con color, sin dibujo previo y sin contornos, algo muy poco habitual en esta clase de pinturas.

Este tipo de borde naturalista resulta chocante como enmarque para un tema de carácter costumbrista, puesto que en los álbumes mogoles suele utilizarse, aunque no siempre, en páginas caligrafiadas. Es posible que éste hubiera sido su destino original, y que posteriormente haya sido reutilizado⁴¹.

⁴¹. - Un borde muy semejante, de época de Aurangzeb, publicado en BINNEY, 1973, p. 91.

6.- ESCENA DE CAZA

Nº Inventario: 15.288/2

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Material/soporte: Lápiz y pintura al. agua sobre papel.

Medidas: 33 x 19'50 cms. completa, 20 x 13 cms. la ilustración.

Escuela/fecha: Mogol, siglo XVII.

Restauración: La ilustración está montada en un borde de papel grueso; detrás se conservan restos de haber estado pegada en otro lugar.

Desperfectos: Se ha perdido un pequeño fragmento del ángulo superior izquierdo. Hay una mancha de goma en el animal que están cazando.

Estado de conservación: Bueno.

En una composición centralizada, circular, un grupo de cazadores ataca a un animal, que a su vez ha derribado a uno de los jinetes. Están situados en un paisaje rocoso, en el que al fondo se ven algunas edificaciones, y, entre las rocas, al borde de una cascada, un pequeño templete. Un grupo de gacelas, ajenas a lo que ocurre en el primer plano, se acercan al remanso, rodeado de piedras, que se forma al final de la cascada.

En esta imagen se produce un contraste entre la parte superior, con un paisaje denso pero apacible, y el dinamismo de la escena principal, en la que tres jinetes, dos con espadas y uno con lanza, atacan al animal, que ha embestido

contra un cuarto jinete, cuyo caballo se lanza a un galope solitario, mientras el caído está siendo ayudado a levantarse. Al mismo tiempo un arquero a pie dispara a la pieza, que tiene ya dos flechas clavadas en el costado, mientras otros cinco hombres, también a pie, se ocupan de mantener el cerco creado, sujetar al caballo y sostener al herido.

El modelo para este tipo de composición parece provenir de un incidente ocurrido en la vida de Jahangir: cuando, siendo aún bastante joven, se encontraba un día de caza, uno de sus cazadores fue atacado, y el emperador se lanzó de inmediato para protegerlo.

Se conservan varias ilustraciones con este tema⁴²; así como un dibujo, bastante similar a éste, del joven Jahangir cazando leones, de 1605⁴³, en que un animal ataca a un hombre, mientras el caballo de la víctima corre solo en primer plano y otros intentan alcanzarlo⁴⁴. En el Akbar Nama se describen con todo detalle las técnicas de cerco utilizadas por los emperadores mogoles en sus cacerías⁴⁵.

El animal al que aquí están dando caza puede ser un nilgai o "toro azul", un animal peculiar de India, que, a

⁴².- Chistie, 18 dic. 1968, lot 76; Colnaghi, 1978, n° 16, ambas pintadas por Farrukh, y otra más tardía en la Bodleian Library (M.S. Douce Or. a.l. f. 33r).

⁴³.- Ver FALK, DIGBY, 1979, p. 32.

⁴⁴.- Para un análisis completo de este incidente de caza pintado en escenas mogolas tempranas ver SKELTON, 1969.

⁴⁵.- Ver SEN, 1984, pp. 99-103.

pesar de su volumen, puede correr a una velocidad considerable; los mogoles eran aficionados a la caza de este animal, debido a que, en lugar de esconderse en los bosques, prefería las zonas con poco arbolado, llanas o rocosas, en las que los cazadores podían cabalgar con mucha más facilidad⁴⁶.

Esta miniatura, pintada en un papel muy fino de color marrón, ha sido realizada con la técnica de *nim galam* o medio coloreado⁴⁷. Este estilo de dibujo parcialmente coloreado es muy próximo al de algunas ilustraciones del segundo Akbar Nama, de 1604⁴⁸. Algunos autores han relacionado este tipo de ilustraciones con las realizadas en sepia por los artistas europeos contemporáneos, y que eran bien conocidas por los pintores mogoles⁴⁹. Sen⁵⁰, sugiere que este tipo de trabajos, en especial los de la primera década del siglo XVII, podrían realizarse para familiarizar a los artistas con los temas que tienen que ilustrar.

Los contornos exteriores han sido reforzados en negro, mediante líneas delgadísimas pero seguras, que componen las formas con trazos sencillos y precisos. Después se ha

⁴⁶.- FALK, DIGBY, 1979, pp. 32 y ss.

⁴⁷.- Esta técnica empezó a utilizarse en los talleres mogoles en época de Akbar, a principios del siglo XVII, (ver el capítulo correspondiente a las técnicas y la miniatura nº 3 de este catálogo).

⁴⁸.- Ver BEACH, 1978, nº 3-4.

⁴⁹.- RAY, 1975, p. 204.

⁵⁰.- 1984, p. 79.

aplicado en el interior de las líneas una aguada grisacea, que modela los volúmenes.

La ilustración tiene muy poco color; se ha utilizado el rojo para resaltar la sangre, las sillas y las riendas de los caballos, los cinturones, algunos detalles de los turbantes y los arcos.

Se ha usado un verde suave para las hojas de los arbustos y las copas de los árboles, en algunos trajes y en las cintas de un caballo, mientras que se han aplicado toques de color naranja en una cesta de flechas y en el adorno de la cabeza de un caballo.

Se aprecian reflejos dorados, muy ténues, en la pequeña franja de cielo, en algunos trajes y en los adornos de los caballos. El contorno interior de los caballos está bordeado por líneas muy finas de puntos plateados, que crean efecto de volumen y aportan luz a las figuras. La zona de la cascada, entre plateada y gris, destaca en el conjunto, por tratarse de una mancha de color en una composición dominada por delicadas líneas.

En las miniaturas mogolas de este período, la atención primordial del artista se centra en las representaciones anatómicas. Los caballos y los hombres mantienen actitudes dinámicas y variedad en los movimientos y ademanes. Los rostros de los personajes están dibujados con mucha perfección, pero quizá les falta cierta expresividad; todos se mantienen inalterables excepto el joven caído, en el que refleja un ligero gesto de dolor.

Un aspecto peculiar de esta ilustración es que en los rostros de los personajes apenas se aprecian sombreados, cuando en las representaciones mogolas habitualmente son bastante acusados, sobre todo en las zonas del cuello y las sienes; sí existen sin embargo en sus cuerpos, así como en los caballos y las rocas.

Los turbantes redondeados y con una banda cruzada eran los preferidos por Akbar en el momento de su ascenso al poder⁵¹. En cuanto a los trajes, todos los cazadores llevan la clásica *jama*, excepto uno de ellos, el que lleva la lanza, que lleva un tipo de *jama* anudada con múltiples lazadas en un costado. Este modelo de traje, poco usual, aparece con cierta frecuencia en las miniaturas del segundo Akbar Nama.

En cuanto al paisaje, hay una zona de las rocas, alargadas y casi simétricas, que resulta bastante artificiosa. Esta manera de representar las rocas proviene del tipo persa⁵², encontrándose múltiples ejemplos en la pintura mogol del siglo XVII. En la vegetación encontramos por el contrario un sentido más naturalista; cada uno de los árboles tiene una forma diferente, y sus detalles están dibujados con minuciosidad. Los elementos del paisaje están bien integrados en la composición, las líneas diagonales del corte de las primeras rocas y de la cascada crean unidad y sensación de continuidad entre los distintos planos.

⁵¹. - Ver por ejemplo BEACH, 1987, p. 59, lam. 39.

⁵². - Una ilustración persa safávida, con temática de cacería, y semejante a ésta, tanto en el colorido como en el tipo de rocas, publicada en ATIL, 1978, pp. 42-43.

El borde, de finales del siglo XVII o principios del XVIII, tiene un diseño muy sencillo, compuesto por flores doradas enlazadas por pequeños tallos. El diseño no es exactamente regular, lo que indica que seguramente se ha pintado a mano, sin estarcidos. Conserva el nº de página en la parte alta.

7.- ESCENA DE CAZA

Nº inventario: 82/733

Localización: Museo de Bellas Artes. Bilbao.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 16 x 12 cms.

Escuela/fecha: Dekkan, Bijapur, fines del siglo XVII.

Restauración: No.

Desperfectos: No.

Estado de conservación: Bueno.

Forma de ingreso: Donación de D^a María de Arechabaleta (Colección Palacio) 1953.

En un paisaje abierto, en el que se aprecian al fondo una zona de árboles con variado colorido, un templo y otra edificación blancos y una zona rocosa; se muestran dos nobles a galope sobre sus caballos, persiguiendo a un grupo de gacelas. En primer plano aparece un ayudante, corriendo a su lado y llevando a un perro por la correa.

El que va más adelantado, vestido de naranja y tocado con un turbante del mismo color, acaba de disparar su arco contra una de las piezas, que se retuerce herida por el impacto de la flecha en su cuello. El otro jinete, más joven, se mantiene muy erguido sobre su montura, sosteniendo un rifle con ambas manos⁵³.

⁵³. - En las escuelas del Dekkan son muy frecuentes las representaciones de niños y jóvenes dedicados a estas actividades.

La caza fue una de las mayores aficiones de los nobles en India, y la practicaban indistintamente en todas las cortes, la mogol, las rajput y en el Dekkan; pero, debido a que en las cortes rajput se tendió menos a representar temas de la vida de corte, es en las miniaturas mogolas y en las escuelas del Dekkan donde encontramos este tema con mucha mayor asiduidad.

En estas escenas lo más frecuente era que se retratara a emperadores, altos gobernantes y nobles, aunque también se pinta este tipo de imágenes para ilustrar obras literarias, entre ellas el Khamsa de Nizami⁵⁴. En este tipo de miniaturas las composiciones siempre suelen ser semejantes: un jinete en el centro a galope, sólo o acompañado, y los animales delante en plena carrera.

Aunque en el inventario del Museo de Bellas Artes de Bilbao esta obra figura con el título de "Baz Bahadur y Rupmati cazando", esta escena no ilustra la historia de los famosos amantes. Los aquí representados son dos caballeros, con trajes masculinos y patillas, no un hombre y una mujer, como debería ser si se tratara de esta escena. En las representaciones de este pasaje Rupmati va a caballo, a veces con un rifle en las manos, pero tanto su vestimenta como sus largos cabellos dejan ver claramente que se trata de una mujer.

En la escuela de Bijapur se pintaron miniaturas semejantes a ésta, en las que dos nobles, normalmente uno más joven que el otro, persiguen a un grupo de gacelas; en

⁵⁴. - Ver BEACH, 1987, p. 113, lam. 77.

ocasiones disparan su arco contra ellas⁵⁵, mientras que en otras disparan sus rifles.

En esta miniatura destaca la representación de diversas armas para una composición tan sencilla. El jinete que dispara el arco, lleva además una espada colgada del cinturón. En este contexto este tipo de arma posiblemente se ha representado para mostrar la nobleza del retratado, puesto que en estas cortes tanto la espada como el puñal corto se veían como símbolos del valor de quien los portara.

Otro elemento destacable es el dinamismo que se ha creado en la composición; el movimiento rápido hacia la izquierda se equilibra con los giros del cuello de las gacelas que avanzan en primer lugar, con gráciles saltos.

En uno de los caballos, el blanco, se mantiene, aunque muy discretamente, un convencionalismo cromático habitual en las escuelas del Dekkan y en Mewar, por el que los caballos se representan con una parte blanca y otra naranja. Esta división a veces se hace por una línea horizontal hacia la mitad del cuerpo del caballo⁵⁶, afecta solamente a a las patas⁵⁷, o, como en este caso, tan sólo a las pezuñas del animal.

⁵⁵. - Ver, por ejemplo, la miniatura publicada en ZEBROSWKI, 1983, p. 147 y en WELCH, 1985, P. 308.

⁵⁶. - Ver KRAMSRICH, 1986, lam. 31.

⁵⁷. - Ver ZEBROSWKI, 1983, fotografía en portada.

El fondo, muy oscuro, sobre el que se destaca la escena principal es también muy característico de Bijapur. Esta mancha oscura en el primer plano contribuye, mediante contraste cromático, a aumentar el efecto de perspectiva que se ha buscado en el paisaje del fondo. Lo abstracto y lo concreto se equilibran en una conjunción sutil. La zona de las rocas ya no sigue el tipo de representación tomado del modelo persa, y que se continuó repitiendo en algunas representaciones de paisajes en Bijapur hasta el siglo XVIII, sino que tiene una apariencia más realista.

8.- NOBLE A CABALLO

Nº Inventario:

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 14'9 x 12 cms.

Escuela/fecha: Mogol. Fines del siglo XVII.

Restauración: No. Montada sobre un pequeño borde de papel marrón grueso.

Desperfectos: Conserva una marca de haber estado doblada hacia la mitad. En algunas zonas pintadas de blanco, la cabra rampante y las edificaciones, se han perdido pequeñísimos fragmentos de pintura.

Estado de conservación: Bueno.

En el centro de la composición se representa a un príncipe a caballo, con barba corta y vestido con un rico traje dorado. En su mano derecha lleva un guante sobre el que se posa un halcón. Se dirige con el resto del grupo hacia la derecha, mientras vuelve la mirada hacia atrás.

Detras del noble van dos jóvenes a caballo, llevan ricos turbantes, collares de perlas y un puñal en la cintura. Entre los jinetes camina un sirviente, con un abanico al hombro.

Por delante de ellos caminan cuatro personajes, tres con turbantes blancos y el otro con turbante dorado, llevan varios instrumentos en sus manos. Tienen los picos inferiores del traje cogidos al cinturón, lo que les permite un avance más rápido.

El grupo marcha a campo abierto, pero en el ángulo superior derecho de la ilustración aparece una ciudad, minuciosamente detallada, en la que todas las construcciones son blancas. En las casas se destacan puertas, ventanas y respiraderos de cuatro orificios. En las puertas del edificio situado en el centro hay dos minúsculos personajes, un hombre y una mujer. Se han representado diferentes tipos de cubiertas, planas, a dos y a cuatro aguas, y cúpulas. De los jardines interiores sobresalen dos árboles.

En la distancia se aprecia cómo dos hombres, un perro y un borriquillo se dirigen a la ciudad; son probablemente campesinos, vestidos tan sólo con un *dhoti* blanco y una tela oscura en la cabeza, sobre la que uno de ellos transporta una carga.

El grupo avanza por un paisaje en el que se alternan llanos y rocas. Por encima del jinete principal hay una elevada agrupación de rocas, por las que suben dos cabras. De un lado de la roca sale un árbol, casi paralelo al suelo. En primer plano hay otra zona de rocas, justo detrás de un riachuelo poblado de lotos. Un pequeño manantial brota al pie de un árbol. Junto al río aparecen dos gacelas y dos conejos. Hay un pequeño lago a mitad de la composición, con hierbas en los bordes; en las zonas de agua se ha creado un efecto de profundidad mediante una línea blanca pegada a la orilla.

Los árboles de la zona superior son de dos tipos, unos con hojas grandes, bien definidas, y otros con hojas menudas y más difuminadas.

En el cielo se ha buscado crear un efecto lumínico, en la parte superior es más oscuro y se aclara en la línea del horizonte, donde aparecen reflejos dorados; multitud de pájaritos negros, dibujados con sólo dos trazos, surcan este espacio.

Las convenciones del paisaje persa (los tipos de rocas, la forma de representar el agua), que, como hemos visto, se mantuvieron en la pintura mogol hasta principios del siglo XVII, han quedado aquí definitivamente superadas.

Esta miniatura es un buen ejemplo del estilo mogol maduro, que se mantuvo durante todo el siglo XVII. Las dimensiones de esta obra son más pequeñas que las habituales a comienzos del siglo, y posiblemente fue concebida como una miniatura aislada.

A partir de comienzos del siglo XVII, aunque se siguen realizando manuscritos, se hacen mucho más frecuentes los encargos de obras independientes, tanto por los emperadores como por los altos miembros de la corte. Se crea así un tipo de miniaturas con un carácter más individualizado, que los nobles poseen para su propio disfrute o que ofrecen como regalo⁵⁸.

La caza era una de las mayores aficiones de los mogoles, y tanto nobles como emperadores gustaban de ser representados

⁵⁸. - Una obra muy similar, de época de Jahangir, publicada en BINNEY, 1973, p. 68.

en esta actividad⁵⁹. En escenas de este tipo una de las principales intenciones es el lucimiento del retratado, que pasea, con sus acompañantes, con un porte digno y elegante.

En el paisaje en que están situados los personajes se ha puesto mucho cuidado en la representación de plantas y animales y se domina la representación de la distancia en profundidad. En la lejanía podemos contemplar a dos hombres, acompañados de un perro y un borriquillo, que se dirigen hacia la ciudad, este es un detalle tomado por los artistas mogoles de la pintura flamenca⁶⁰.

Esta miniatura posee muy buena calidad técnica, que puede apreciarse en las finas líneas de los contornos y especialmente en los rostros, donde cada detalle está exquisitamente apuntado. La sensación de volumen se ha creado mediante suaves sombreados.

La pintura empleada es ligeramente transparente y opaca, contrasta vivamente con los detalles dorados del traje del príncipe, los adornos del caballo, los cinturones y las armas.

El colorido predominante se centra en los verdes y ocres, así como colores pasteles, que dan una sensación armoniosa a la composición.

⁵⁹.- Prácticamente en todos los trabajos dedicados a la pintura mogol se pueden encontrar retratos ecuestres y cacerías, y desde el siglo XVII al XIX.

⁶⁰.- OKADA, 1989, pp. 186-187, observa que los detalles del paisaje tomados de la pintura occidental son unos de los elementos que perviven con mayor fortuna hasta el siglo XVIII.

9.- RETRATO

Nº Inventario: 15645/2.

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 31 x 20'5 cms. completa, 17 x 10'5 cms. ilustración.

Escuela/fecha: Mogol. Fines del siglo XVII.

Restauración: La miniatura está montada sobre un borde reutilizado, del que sobresale un pequeño fragmento del papel anterior en el ángulo superior derecho. En la parte posterior de la miniatura, arriba y abajo, quedan restos de haber estado pegada en algún lugar, probablemente un álbum.

Desperfectos: En el lado derecho, en el cielo y la hierba, ligeramente rozada y saltada la pintura. En el borde se han desprendido dos pequeñísimos fragmentos.

Estado de conservación: Bueno.

Esta miniatura muestra la imagen, muy estilizada, de un noble mogol, portando espada y escudo, que mira a nuestra derecha.

El fondo, en la parte en que está situada la imagen, se ha dejado sin pintar, lo que permite ver la calidad del delgadísimo papel, pegado sobre un cartón grueso, sobre el que se proyecta la figura. Como mínimas referencias espaciales se han situado una franja de suelo, verde, y en la parte superior una franja de cielo azul, con nubes blancas y algunos efectos de luz violáceos.

Como es frecuente en este tipo de retratos, toda la atención se ha centrado en la representación del personaje. Se muestra elegantemente vestido, al modo mogol del siglo XVII, con un *jama* blanco con motivos vegetales amarillos y verdes; y calzado con unas botas amarillas. El traje blanco, liso o con decoración de brocado, era uno de los favoritos en la corte mogol; las botas, salvo para cabalgar o para viajes, son menos frecuentes, retratándose normalmente a los personajes con babuchas⁶¹. Las partes más lujosas del traje son el turbante, con dorados y minuciosos dibujos y el cinturón o *patka*.

El personaje lleva una espada, un escudo y un puñal en la cintura, todos ellos elementos indicadores de su valor y sus cualidades guerreras.

En este retrato, como es también característico mogol, el máximo interés se ha puesto en el rostro y las manos del personaje. En el rostro, representado de estricto perfil, para marcar la distancia entre el retratado y el espectador, se han dibujado con todo detalle cada uno de los rasgos, mediante delgadísimos trazos⁶². Cada una de las curvas y contracurvas de la oreja, la nariz y el ojo han quedado minuciosamente reflejadas. Se ha prestado especial cuidado en la representación de los cabellos; las pestañas, cejas y barba están trazadas casi pelo por pelo.

⁶¹.— Se encuentran más personajes con este tipo de botas a partir de 1700.

⁶².— En este período, en los retratos mogoles, el rostro está siempre de perfil, sin embargo es frecuente encontrar el cuerpo representado de medio perfil o casi de frente.

La representación de las manos también destaca por su delicadeza, y a la vez por su naturalismo. El personaje tiene un pequeño anillo en el dedo meñique de la mano derecha, y una uña de la mano izquierda pintada⁶³.

En los talleres mogoles se produjeron entre 1560 y 1700 muchísimos retratos de excelente calidad. Tanto es así la mayor parte de los museos importantes de Europa y Estados Unidos poseen obras de este tipo.

Aunque los retratos individuales empezaron a hacerse más frecuentes con Shah Jahan, a partir del reinado de Aurangzeb su proliferación es mucho mayor. Esto es debido a que la mayor parte de los artistas, que ya no pueden trabajar para los talleres imperiales, buscan nuevos patrones. Lo más común es que estos patrones encarguen sus propios retratos, de sus familiares más próximos o de sus amigos.

En este tipo de trabajos encontramos grandes variaciones de calidad. Aunque, en general, ésta es bastante elevada, sólo en algunos casos llega a alcanzar la de los retratos imperiales⁶⁴.

La fisonomía de este personaje, muy alto y delgado, así como el color claro de su piel, nos indican su probable procedencia del norte de India. Como se vió en el capítulo correspondiente a la miniatura mogol, ni en época de Akbar ni

⁶³. - Todavía, en la India actual, es frecuente ver a hombres con alguna uña de sus manos pintada.

⁶⁴. - ARNOLD, 1965, p. 131.

de Jahangir se llevaba barba; sin embargo, a partir de Shah Jahan, y especialmente de Aurangzeb, la representación de personajes barbados se hace cada vez más frecuente. Existen algunos retratos de este último emperador que mantienen una apreciable similitud formal con el que aquí presentamos, tanto en la representación humana como en la concepción del fondo⁶⁵.

En contraste con la simplicidad y la austeridad del retrato, destaca la exuberancia y el colorido del borde, de excelente calidad. Está compuesto por decoración vegetal naturalista, en la que cada uno de los motivos está contorneado por delgadísimas líneas doradas. Muestra una amplia variedad de arbustos con diferentes tipos de flores, que apenas se repiten. En las hojas y los pétalos se han cuidado mucho los matices de los colores, así como el movimiento, ondulante pero realista, de cada una de las partes de las plantas⁶⁶.

Este tipo de bordes con plantas florecidas son muy característicos del naturalismo del siglo XVII, de época de Jahangir⁶⁷, aunque perviven hasta principios del siglo XVIII. Estos bordes son el equivalente en pintura a los trabajos de piedra dura del Taj Mahal, convirtiéndose en el tipo más

⁶⁵. - Ver CRILL y otros, 1990, p. 98.

⁶⁶. - Un borde de diseño muy semejante a éste, perteneciente a un álbum imperial de 1615, publicado en WELCH, 1985, lam. 147b.

⁶⁷. - Recordemos que en época de Jahangir los estudios botánicos eran motivos de ilustraciones individuales de altísima calidad; puede verse una selección de ellos en ARCHER, FALK, 1981, pp.396-399.

frecuente de enmarque para las ilustraciones de los álbumes que ahora se producen, tanto en los estudios imperiales como para cortesanos y nobles de otros lugares del imperio⁶⁸. Salvo en las mejores obras, éstos se reproducen mediante estarcidos.

BIBLIOGRAFIA: En el catálogo de Dominguez Bordona (DOMINGUEZ BORDONA, Jesús -MANUSCRITOS CON PINTURAS. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España- 2 vol. Centro de Estudios Históricos. Fichero de Arte Antiguo. 1933) p. 505, figura con el número 1203, y la siguiente descripción: "Retrato varonil de cuerpo entero, con orla de flores. I,253."

-La Colección Lázaro de Madrid- Tomo I, La España Moderna, Madrid, 1926. Publicado, con foto, en la p. 255, nº 253. La leyenda de la foto es la siguiente: "Retrato. Miniatura Persa. Foto Roig".

- Dos retratos muy semejantes a éste en FALK, ARCHER, 1981, nº 148 y 204.

⁶⁸.- BINNEY, 1973, p. 86, cat. 61.

10.- DOS RETRATOS SOBRE MARFIL

BAHADUR SHAH II, el último emperador mogol

Nº de inventario: 0-745 Izda. 0-746 Dcha.

Localización: Museo del Prado. Madrid.

Material/soporte: pintura al agua sobre placas de marfil oval. Marco circular díptico con pedrería.

Medidas: 3'8 x 2'9 cm. Izda. 3'9 X 2'9 mm. Dcha. Total diámetro de cada parte del marco 4,9 cms.

Escuela/fecha: Mogol. Mediados del siglo XIX.

Restauración: No.

Desperfectos: El retrato de la izquierda está tan desgastado, en especial la parte del rostro, que es irreconocible; en el de la derecha están deteriorados los bordes.

Estado de conservación: Regular.

En un díptico de pedrería se han montado dos retratos ovales, realizados sobre marfil. El de la izquierda, sobre un fondo verde, muestra a un personaje mogol, con el rostro ligeramente girado hacia su izquierda, tocado con turbante, vestido con una jama y adornado con varios collares. Debido al desgaste que ha sufrido la pintura el retratado resulta irreconocible. Este desgaste hace suponer que estas miniaturas, antes de montarse en el marco en el que ahora se encuentran, estuvieron en malas condiciones de conservación, expuestas al rozamiento causante del desgaste.

A la derecha, sobre fondo azul, se sitúa el retrato de Bahadur Shah II, el último emperador mogol. El rostro está colocado en posición de tres cuartos, girado hacia su derecha. Va tocado con un elegante gorro adornado con una pluma sostenida con un broche. Sobre su traje de brocado lleva varios collares y una estola corta de piel. Aunque el trabajo del torso y los adornos mantiene cierta rudeza, en el rostro se han representado detalladamente las facciones, resaltándolas mediante delicados sombreados. Se ha prestado especial cuidado en la representación de la barba.

En este retrato el emperador es mostrado con un gesto sobrio y distante, con porte aristocrático; es en esta forma como aparece siempre representado en todos los retratos suyos conocidos.

El trabajo de pintar rostros y retratos, que alcanzó un gran desarrollo en el imperio mogol desde principios del siglo XVII, manteniéndose hasta el XIX, se llama "*chihranami*"⁶⁹.

Los retratos mogoles imperiales enmarcados en oro o plata, que en su mayoría se usaban como joyas u objetos de contemplación personal, probablemente se inspiraron en trabajos europeos, inicialmente manieristas. Este tipo de retratos tuvo mucha demanda en Inglaterra en la corte de Isabel I, y en la corte mogol fueron introducidos por Sir Thomas Roe, el embajador de Jaime I, en época de Jahangir. Este emperador encargó muchos retratos de este tipo, que eran

⁶⁹.- ROGERS, pp. 21-22.

muy de su gusto y que regalaba a sus cortesanos con propósitos propagandísticos.

Los retratos con forma oval a partir de este momento se hicieron muy frecuentes tanto en la pintura mogol como en las cortes rajput y en el Dekkan⁷⁰. Se conservan bastantes retratos mogoles con forma de medallón pertenecientes al siglo XVIII⁷¹. En el siglo XIX, tanto en Garhwal como en Bilaspur, se crean muchos retratos de este tipo, individuales o montados de dos en dos⁷². Quienes usaron con más frecuencia este formato en India fueron los sikhs, conservándose retratos que siguen este modelo de prácticamente todos sus gobernantes⁷³.

Bahadur Shah II, que gobernó entre 1837 y 1858 fue un poeta de talento, cuyo nombre poético era Zafar. Se dice de él que fue un buen gobernante, o al menos intentó serlo, pero su reinado conoció desde el principio una situación muy difícil; estaba rodeado de personajes con grandiosos títulos y un gran esplendor, pero casi todo era ficticio. Sufrió un intento de asesinato, con veneno, por un aspirante al trono.

Durante la mayor parte de su gobierno se convirtió en un títere a manos del poder británico. En 1857, a causa de su implicación en la Rebelión de los Cipayos, dos de sus

⁷⁰.- un excelente retrato de Muhammad II Adil Shah de Bijapur, con este formato, publicado en LOSTY, 1986, p. 51.

⁷¹.- Ver SOUSTIEL, 1986, p. 27.

⁷².- SINGH, s/f, pp. 153-154.

⁷³.- Ver SRIVASTAVA, 1983, lam. 111, 112 y 134.

hijos fueron asesinados en la toma de Delhi por los británicos⁷⁴, y el mismo emperador corrió en esos momentos un grave peligro.

Según la tradición de Delhi, durante su arresto su elefante favorito, Maula Bakhsh, estaba encolerizado, después vagabundó muchos días por las calles de Delhi en busca de su amo y su cuerpo fue encontrado en Ferozshah Kotla.

Bahadur Shah fue acusado de traición y rebelión y exiliado; todas sus propiedades, así como su estipendio mensual fueron despropiados. Marchó con su familia a Burma, actual Myanmar, a Rangoon, donde pasó el resto de su vida⁷⁵, y allí murió en 1862, a la edad de ochenta y siete años. Se conserva una impresionante fotografía del emperador en su lecho de muerte, en la que se aprecian sus rasgos característicos⁷⁶.

En uno de sus poemas de época del exilio, un ghazal, el último emperador mogol escribió⁷⁷:

⁷⁴.- BINNEY, 1973, p. 111.

⁷⁵.- En WELCH, 1985, p. 435, se ofrecen muchos detalles sobre su forma de vida en el exilio.

⁷⁶.- Ver WELCH, 1985, p. 435.

⁷⁷.- "Mi corazón no encuentra amor en un reino tan desolado
¿Alguien podría encontrar una novia en un mundo tan inconstante?

Del deseo de una vida larga sólo cuatro días me fueron
concedidos
Dos se gastaron en deseo y otros dos transcurrieron en
anhelo

Podrías decirme: vive aparte de este lugar de ansias
¿Pero dónde está tal lugar en un corazón abrasado?

Que mal designio tiene Zafar, que para su tumba

"My heart finds no love in a realm so desolate.

Whose bride is found in a world so inconstant?

From a long life's wish, but four days were granded:

Two were spent in desire, two elapsed in longing.

Say if you will: Live apart from this place of yearnings.

But where is there such space in a seared heart?

How star-crossed is Zafar, that for his grave

He found not even two yards of ground in the lane of the Beloved⁷⁸.

Bahadur Shah II también era muy buen calígrafo. Como patrón de las artes, protegió especialmente al gran poeta urdu Ghalib⁷⁹.

Este último emperador, a pesar de todas las circunstancias adversas por las que pasó, siempre es presentado en los retratos con un porte muy digno. Quizá un último homenaje le ha sido ofrecido por los músicos de Delhi, que han seguido cantando sus versos hasta nuestros días.

No encontró ni siquiera dos yardas de tierra en el camino del Amado."

Traducción española de James Gibbs.

⁷⁸.- Traducción de Brian Silver. WELCH, 1978. p. 119.

⁷⁹.- -The Indian Heritage-, 1982, p. 16.

Referencias bibliográficas: Otro retrato del emperador, acompañado de sus dos hijos y una grandiosa inscripción, publicado en WELCH, 1978 p. 119.

En un retrato de su padre, "Akbar Shah II con sus hijos", de hacia 1820, se representa al futuro Bahadur Shah II muy joven, con un rosario en la mano.

Otro retrato del emperador, como príncipe, y curiosamente bastante grueso, realizado por Ghurlam Murtaza Khan, de hacia 1810, publicado en FALK, ARCHER, 1981, p. 430.

Estas miniaturas fueron adquiridas en 1980 al Dr. Perera, describiéndose en el inventario del Museo del Prado como "Placas de marfil oval de 36 x 28 mm. montadas en forma de díptico con marco de pedrería".

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte III

LA MINIATURA INDIA EN ESPAÑA II

María Jesús Ferro Payero

Tesis Doctoral dirigida por

Carmen García Ormaechea

Junio 1995

Parte segunda:

CATALOGO

LA MINIATURA INDIA

EN ESPAÑA

EL MUNDO HINDU

11.- BAHAVAD PURANA O HISTORIA DE KRISHNA. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: En el mismo libro libro nº 5.

Localización: Museo Mateo Hernández. Béjar. Salamanca.

Medidas: 25'7 x 14'5 cms.

Escuela/fecha: Punjab-Cachemira, mediados del siglo XVIII.

Encuadernación: moderna. Tela adamascada en rojo.

Restauración: sí, en las páginas interiores, algunas con papel y otras con celofán.

Desperfectos: las hojas de protección de las miniaturas están sueltas en algunos casos.

Estado de conservación: bueno.

Texto: en negro con anotaciones en rojo. Las páginas están compartimentadas con líneas doradas y bordes de líneas en oro, azul y rojo; en algunas páginas hay anotaciones en los márgenes. Muy buena calidad en general.

Lenguaje: Vraj o Vrajin.

Escritura: Nastaliq.

Nº de ilustraciones: 75, además una página en que se representa un lirio y otras dos con ilustraciones pequeñas de flores.

El *Bhagavad Purana*¹ es una de las obras de mayor celebridad en la tradición india, que narra las principales glorias y proezas de Krishna. Los dieciocho Puranas son tratados teogónicos, que incluyen la genealogía de las familias reales. En esta obra, además de describir la creación, se especifican las reencarnaciones de Vishnu; narra también otras historias mitológicas, pero su mayor fama se debe a que relata la vida y amores de Krishna, contenidos en su mayor parte en el libro décimo. Este libro, que se fecha hacia el año 900, reúne historias procedentes de diversas fuentes².

El Purana no es meramente un libro de historia, ha sido una fuerza poderosa en el desarrollo de los cultos *bhakti*, cultos que han sido seguidos por millones de personas por sus mensajes simples de esperanza y por sus enseñanzas, que afirman que los que aman a Dios sin desánimo, sin trabas, a pesar de todos los infortunios que puedan sobrevivir en su existencia, no necesitan otro camino de salvación.

La leyenda de Krishna ha sido ilustrada en muchísimas ocasiones en todas las escuelas de miniatura india; aunque existen mayor número de miniaturas que tratan sobre la vida de Krishna adulto, su infancia no fue ni mucho menos olvidada

¹.- En muchas se publicaciones encuentra el nombre de este libro escrito con una ligera variación: *Bhagavata Purana*.

².- Más información sobre este libro en LOSTY, 1980, pp. 6 y ss.

y tampoco los acontecimientos que acompañaron a su nacimiento³.

Página inicial- Un hombre de piel muy oscura se encuentra de rodillas, con las manos juntas en gesto de saludo, ante otro sentado, con unas páginas en la mano, que habla con él en una terraza.

1.- Siva, sentado sobre una piel de tigre, muestra unas páginas caligrafiadas a dos hombres, de rodillas y con las manos juntas en gesto de saludo.

La zona de la terraza en la que se encuentran los personajes está muy iluminada, sin embargo, detrás de la balaustrada, se muestra un suelo muy oscuro, casi nocturno. Este es un ejemplo claro de como en la miniatura india la luz se emplea de forma arbitraria, atendiendo a las necesidades narrativas y no a la realidad.

2.- **Vishnu descansa sobre la serpiente Ananda.**- Vishnu, con sus símbolos tradicionales, la caracola, la rueda, la flor de loto y la maza, descansa sobre la serpiente en un lago cubierto de lotos, a su lado se encuentran Laksmi, su consorte, nimbada, y el toro Nandi. En primer plano Brahma entrega unas páginas a Siva y a un músico; al lado hay cuatro jóvenes adoradores con las manos juntas y detrás un rey.

³. - En las páginas 116 a 138 de este trabajo, dedicadas al krishnaismo, se explica con mayor amplitud todo lo referente a la literatura relacionada con Krishna.

En esta ilustración, muy frecuente en la temática hindú, Vishnu está flotando sobre el océano cósmico, recostado sobre la serpiente de siete cabezas Ananda, mientras la diosa Laksmi, sentada a su lado, masajea uno de sus pies⁴.

3.- En una dependencia de un palacio Vishnu recibe a una pareja, en pie ante él y saludando. En la puerta está Brahma, que con dos de sus cabezas mira hacia Vishnu, mientras las otras se dirigen hacia Siva, a quien entrega una luna. Abajo, al lado de la puerta, dos guardianes duermen sobre sus escudos.

En la parte superior hay dos barcas, cada una con un personaje y dos banderines, flotando en un cielo con nubes negras, rayos y lluvia. Los reflejos dorados en los rayos y alrededor de las nubes son muy característicos de las escuelas del Punjab, aunque no exclusivos, porque también se encuentran con frecuencia en las escuelas del Rajasthán, sobre todo en el siglo XVIII.

4.- **Krishna parte en dos al demonio Baka.**- Krishna, con zancos y corona, y con Balarama al lado, abre el pico ensangrentado de una grulla de gran tamaño, a los lados hay dos vacas.

En la historia de Krishna, cuando el rey Kamsa se enteró que su sobrino estaba vivo, envió a diversos demonios para que lo mataran, aunque todos fueron finalmente vencidos por

⁴.- Para un comentario más amplio sobre este tipo de miniaturas y una ilustración semejante ver KRAMRISCH, 1986, p. 182 y lam. 108 y SRIVASTAVA, 1983, p. lam. 72.

el Dios; en este caso el demonio, hermano de Putana, tenía la forma de una enorme grulla⁵.

5.- Los pastores, con su ganado, se introducen en la boca de la serpiente Aghasura.- En una llanura, con una ciudad al fondo, un grupo de pastores con sus vacas se introducen en la boca de una serpiente, sobre la que está situado Vishnu.

El episodio que ilustra esta escena es el siguiente:

Un día el demonio Aghasura, para vengar la muerte de su hermana Putana y de su hermano Baka, llegó a la región en la que habitaba Krishna, tomando la forma de una serpiente pitón gigante, "tan grande como una montaña". Los pastores estaban jugando con Krishna en el bosque, cuando la gran serpiente se interpuso en su camino, abriendo ante ellos una boca inmensa. Los pastores, inconscientes del peligro, caminaron hacia el interior de la boca, sin saber lo que estaban haciendo. Entonces Krishna, dándose cuenta del peligro, entró en la boca del demonio y aumentó sus propias proporciones de tal forma que la serpiente no podía respirar, por lo que murió ahogada. entonces Krishna hizo revivir a los pastores, y todos juntos fueron a celebrarlo a la orilla del río⁶.

Es frecuente que para ilustrar esta escena, se escoja, como en este caso, el momento en que los pastores caminan hacia el interior de la boca de la serpiente⁷.

⁵. - Ver LOSTY, 1980, p. 7.

⁶. - ~~-Krishna, the Divin Lover-~~, 1979, pp. 41-42.

⁷. - Una ilustración semejante, de la escuela de Malwa, se conserva en el National Museum de Nueva Delhi, ref. 56.61.17; ver también LOSTY, 1980, lam. 3.

6.- Balarama, con su azada al hombro, golpea en la cabeza con un bastón a un demonio azul, con cuernos⁸. En la pintura aparecen otros dos pastores, con diferentes escalas y un grupo de vacas y terneros que contemplan la escena.

7.- **Krishna baila sobre Kaliya, la serpiente de cien cabezas.**- En un estanque de lotos está situado Krishna, tocando la flauta sobre una serpiente con múltiples cabezas; a cada uno de los lados dos ninfas le ofrecen lotos. Detrás, dos pastores duermen al lado de sus vacas, mientras Balarama habla con un hombre y una mujer elegantemente vestidos.

Kaliya, el rey serpiente, fue uno de los más terribles demonios enviados por Kamsa; fue a vivir al río Jamuna con sus esposas, y con su veneno contaminó las aguas. Después de vencerlo Krishna se subió sobre su cabeza y, acompañado por su música, comenzó a danzar. Las esposas del rey serpiente rogaron el perdón de Krishna, y lo mismo terminó haciendo la maligna serpiente; entonces Krishna ordenó que se fuera del río, para evitar su contaminación⁹.

8.- **Krishna con las gopis en el bosque.**- En uno de los múltiples juegos entre Krishna y las pastoras, una de ellas le tapa los ojos, mientras las otras miran y Radha se sienta

⁸. - En las ilustraciones de otros manuscritos la diablesa Putana aparece representada de forma similar a este demonio, pero en este caso, si se tratara de Putana, esta pintura debería estar situada antes de la nº 5.

⁹. - Para una ilustración con el mismo tema, aunque simplificada, ver LOSTY, 1980, lam. 2; otra mucho más semejante a la presente, de la escuela de Bundi, de hacia 1640 publicada en BARRET, GRAY, 1985 (3ª edición), p. 141.

ante él con gesto de saludo; todas sonrien. Como se ha comentado anteriormente, estos pasajes de la vida de Krishna tenían una gran aceptación popular, ya que mostraban al Dios en sus aspectos más humanos, es por ello que fueron representados con muchísima frecuencia.

9.- Un joven, de gran tamaño, lleva a un niño sobre el hombro, mientras de su cabeza mana sangre. A la derecha está Krishna sentado, delante de él un hombre lleva otro niño a la espalda y a su lado otro hombre se apoya en un bastón. A la izquierda, en una gruta, conversan dos hombres¹⁰.

10.- Krishna y Balarama están sentados sobre una alfombra, en el campo, comiendo de varias bandejas, mientras varias mujeres les acercan más cestas con comida.

Delante, en el patio de una construcción, hay dos brahmanes y dos príncipes también comiendo; uno de los príncipes conversa con dos personajes vestidos con *dhoti* y con turbantes rojos.

11.- En el bosque, Krishna toca la flauta mientras un rey pone flores a sus pies. A los lados hay un pastor, dos vacas, una de ellas bicolor¹¹, y un elefante.

¹⁰. - Ver A.A.V.V. - ~~Krishna, the divine lover~~ - lam. 52 y 152.

¹¹. - Esta distribución cromática irreal se emplea para caballos, vacas y otros animales tanto en las miniaturas mogoles como en las rajput.

12.- **Krishna y las gopis.**- En una escena nocturna, a la luz de la luna, Krishna toca la flauta. mientras una doncella baila ante él, al lado hay otra mujer, desnuda, cubierta tan sólo por un velo blanco, detrás hay otras dos jóvenes, una de ellas con el pecho descubierto.

El tema del desnudo femenino es habitual en el arte indio, tanto en escultura como en pintura; en muchas representaciones Krishnaistas aparecen Krishna y Radha en el acto amoroso, pero el tema concreto de esta ilustración resulta bastante infrecuente.

13.- **Grupo de mujeres en el bosque.**- Están situadas al lado de un río con lotos. Cada una de ellas hace algo distinto, una está sentada, otra, situada al lado de una pareja de grullas, tiene una flor en la mano, otra está frente a una gacela, otra al borde del río y una más con las manos juntas.

14.- Krishna está situado junto a un hombre con una gran herida en el cuello, a su lado Balarama y un pastor abren un saco blanco, hay otro saco al lado del herido y un toro con montura.

15.- Krishna y Balarama están sentados en una alfombra a la puerta de una casa; un hombre coloca guirnaldas de flores en el cuello del Dios, mientras en la puerta de la casa se sitúa una mujer con dos bandejas de guirnaldas y sostiene una en la

mano¹². Escenas como la presente se repiten varias veces a lo largo del manuscrito.

16.- La matanza de Kuvalayapida, el elefante rabioso.- Esta escena se divide en dos registros; en el superior Krishna apunta su arco contra un objetivo que queda fuera de nuestra visión, detrás de él Balarama, en este caso ricamente vestido al modo rajsthaní, levanta una espada con una mano, mientras sostiene un arado en la otra. En la parte inferior se muestra a un hombre herido, caído en el suelo, mientras Krishna sujeta por un colmillo a un elefante herido y Balarama ahora sostiene un garrote.

Un día, en que Krishna y Balarama estaban paseando, vieron a un elefante que bloqueaba el paso al templo, bajo el mando de su cuidador. Krishna ordenó a éste que moviera al elefante hacia un lado para permitir la entrada, pero el cuidador tenía otras órdenes y dirigió al elefante, furioso, contra Krishna. El Dios luchó contra él, lo lanzó a gran distancia y después le arrancó uno de los colmillos, matando con él al elefante y a su cuidador, dando el otro colmillo a Balarama¹³.

17.- Krishna y Balarama reciben enseñanzas de Sandipani.- En la puerta de un edificio está sentado un maestro, con unas páginas escritas en la mano, frente a él se encuentran

¹². - La colocación de guirnaldas de flores como símbolo de bienvenida sigue siendo muy frecuente en la India actual.

¹³. - A.A.V.V. - ~~Krishna, the Divine Lover~~ -, 1979, pp. 66-67.

sentados cuatro alumnos, con hojas e instrumentos de escritura a su alrededor; dos de los alumnos son Krishna y Balarama.

Vasudeva llamó a la familia para organizar la ceremonia de *upanayana*, la investidura del hijo sagrado, para sus dos hijos. Después pusieron a ambos a cargo del profesor Sandipani, que les enseñó todo lo que él sabía sobre los Vedas, los Upanishads y las más variadas ciencias. También los instruyó en el uso de las armas. En sesenta y cuatro días, los hermanos aprendieron los sesenta y cuatro artes y oficios¹⁴.

18.- En una terraza Krishna conversa con dos doncellas, delante, una princesa conversa con otras dos, mientras una más contempla la escena desde la puerta de una casa.

19.- Escena en dos registros. En el superior Krishna, con un sirviente detrás, recibe a un príncipe, que mantiene un gesto de saludo mientras permanece en pie ante ellos. En la de abajo se muestra una ciudad construida en medio de un lago, en sus orillas se ven varios hombres y dos barcas.

20.- Un guerrero, que está quemándose en el centro de una hoguera, sostiene una tela al lado de un hombre santo, envuelto en una túnica amarilla, que está tumbado en la entrada de una cueva; detrás de la hoguera hay dos hombres con espadas. Un poco más alejado, entre las rocas, está

¹⁴. - A.A.V.V. -~~Krishna, the Divine Lover~~-, 1979, pp. 69-70.

Krishna con las manos juntas y, tras una colina, se sitúa un anciano guerrero, a caballo, acompañado por otros tres a pie. Esta ilustración es una de las de todo el manuscrito que más recuerda la pintura del Punjab, tanto en fisonomías y vestimentas como en detalles del paisaje.

21.- En una elegante terraza se sitúa una dama, escribiendo, y frente a ella un caballero sentado. Aunque en este caso se incluye dentro del contexto de una historia, el tema de la mujer escribiendo o pintando en una terraza ha sido tratado con frecuencia en miniaturas aisladas de las escuelas Rajput, especialmente en las del Punjab.

22.- Krishna, sentado en una terraza, levanta una espada sobre la cabeza de un hombre, de rodillas ante él. Detrás hay otro personaje con las manos juntas y una doncella que dirige los brazos hacia delante.

23.- Krishna recupera la joya de Syamantaka robada por Jambavan, rey de los osos.- En la entrada de una gruta está una mujer desnuda, ante un pequeño fuego. Al lado está Krishna, con una joya en la mano, sobre un oso, hay otro oso en pie, al lado, con las patas juntas delante del cuerpo.

El rey de los osos había secuestrado a la princesa Syamantaka, robando también una valiosísima gema. La mantuvo oculta durante mucho tiempo, pero, al final, Krishna

consiguió averiguar su paradero, rescatando la princesa y recuperando la joya¹⁵.

24.- Esta ilustración muestra a Krishna, muy engalanado, montando a caballo, protegido por una sombrilla; delante de él marchan tres personajes con estandartes y uno más con una antorcha. Detrás va otro sirviente y dos personajes a caballo. Imágenes de este tipo, empleadas con asiduidad en las escenas cortesanas, tienen como finalidad exaltar la relevancia del personaje principal.

25.- **Boda.**- En la parte de atrás de esta escena se cómo se está celebrando un matrimonio. Krishna, con su novia al lado, recibe las ofrendas de un brahman, una flor y una página escrita; delante de ellos hay una hoguera y otra pareja; otra celebración de matrimonios aparece en este manuscrito en la miniatura nº 28¹⁶. En primer plano vemos a Krishna con una cuerda en la mano ante un grupo de vacas, perfectamente ordenadas; detrás de él un personaje, vestido a lo mogol, sostiene otra cuerda.

La mayor parte de los pasajes de la niñez y juventud de Krishna se relatan en el canto décimo del *Bhagavad purana*, y es también en este libro donde aparecen con más frecuencia escenas de matrimonio como la presente. Después de los años de juventud en el bosque, entre juegos y alegrías, Krishna se

¹⁵.- Para el desarrollo completo de esta historia ver A.A.V.V. -Krishna, the divine lover-, p. 78.

¹⁶.- Una ilustración del mismo tipo se publica en KRAMRISCH, 1986, lam. 85.

hace adulto y dedica su vida a establecer relaciones matrimoniales, acuerdos de paz con los estados vecinos y gobernar con justicia¹⁷.

26.- Escena nocturna. En el interior de una dependencia permanece una mujer y en el exterior otra mujer baila, mientras un hombre duerme plácidamente en una cama, con gesto sereno.

27.- Ante un palacio, un guerrero con muchos brazos, en los que sostiene arcos y espadas, se defiende contra un grupo de personajes. A los lados dos apuntan sus arcos contra él. Delante hay un personaje con la cabeza cortada, otro que cae herido y uno más con una espada en la mano.

28.- **Boda.**- En una escena nocturna, ante una hoguera, están situadas dos parejas, acompañadas de un brahman. Por el suelo se reparten varios platos de comida y detrás del grupo hay dos candelabros con velas encendidas. Esta escena guarda bastantes semejanzas con la nº 25 de este manuscrito.

29.- Un príncipe, con un bastón en la mano, ha golpeado a un mono, que está caído en el suelo con la cabeza ensangrentada. Al fondo se ve un río y los perfiles de una ciudad.

¹⁷. - Ver LOSTY, 1982, p. 64 y lam. 36. Esta ilustración, aunque con un estilo diferente, muestra semejanzas en la representación de los rituales. Otra miniatura del mismo tipo se publica en LOSTY, 1986, p. 73.

30.- **Balarama hunde su arado en el río, con la intención de arrastrarlo con él.**- Lo sucedido en esta escena es lo siguiente:

Balarama, que ahora vivía en Mathura con Krishna, decidió visitar a sus antiguos amigos de Vraja, pasando con ellos mucho tiempo en amigable conversación. Las gopis estaban un poco celosas por la partida de Krishna, pero él las tranquilizó. Después fue a pasear con los pastores y en un lugar del camino encontraron los frutos del *kadamba*, con propiedades embriagadoras, y comieron de ellos. Balarama, afectado por los frutos, de repente dijo "Ven aquí Jamuna, quiero darme un baño", pero el río no quiso oír sus palabras. Entonces Balarama, enfadado, clavó en el río su arado, amenazando con llevarlo donde él quisiese. El río en ese instante tomó forma humana y pidió perdón a Balarama; poco después estaba éste bañándose en sus aguas, acompañado de los pastores y las pastoras¹⁸.

31.- Escena doble. En la superior un músico con una *vina*¹⁹ al hombro, se presenta ante Krishna y una dama, sentados en la puerta de un palacio. En la escena inferior, muy semejante,

¹⁸. - En A.A.V.V. -Krishna, the Divine Lover-, 1979, pp. 74-75 se narra completo este pasaje; también en RANDHAWA, 1959/1981, lam.12.

¹⁹. - Este instrumento de siete cuerdas aparece en la iconografía india desde el siglo VII, se utiliza sobre todo en el sur de India y se atribuye su invención a Sarasvatī.

la divinidad ahora está sentada en una terraza, la mujer en pie detrás y el músico enfrente saludando²⁰.

32.- En un paisaje abierto, con una ciudad blanca al fondo, marcha un jinete sobre un caballo bicolor, tras él caminan cuatro hombres portando un palaquín. Detrás, paralelos a este grupo, van un coche cerrado tirado por dos caballos y otro palaquín también cerrado. Podría tratarse aquí de una escena que ilustre el traslado de un grupo de mujeres, dentro de los pasajes de la preparación de la batalla del Mahabharata.

33.- Un guerrero, con el cuerpo bicolor dividido en vertical, sujeta por los pies a un hombre, herido en la cabeza y en el pecho, que sostiene aun una maza en la mano, mientras hay otra caída a su lado. A la izquierda está Krishna, con una vara en la mano, y a la derecha un arquero. Detrás, en una terraza, conversan cuatro caballeros, sentados por parejas. Se trata aquí de otra escena perteneciente al Mahabharata.

34.- En un paisaje abierto Krishna, sentado en una banqueta, recibe a un rey, que se encuentra enfrente saludando; detrás tres sirvientes le ofrecen comida, mientras en la esquina un rey está sentado, comiendo junto con otro personaje. Detrás, ante un templete, conversan otros dos reyes, acompañados por un joven. En la hierba hay otros dos personajes, sentados ante sus platos de comida y sus copas.

²⁰. - El músico Narada es uno de los que con más frecuencia aparecen en las leyendas, tanto de Krishna como de otro tipo, ver p. 144 de este trabajo.

Escenas de este tipo, en las que se representan diversos banquetes y reuniones, que aparecen en varias ocasiones en este manuscrito, están asociadas a las múltiples entrevistas y celebraciones que se producen en los pasajes del Mahabharata.

35.- En esta ilustración se muestra a Vishnu, con sus emblemas característicos, la maza, la caracola, la flor de loto y el anillo, en medio de una batalla. Frente a él hay un hombre con la cabeza cortada, que todavía levanta la espada, alrededor hay varios lanceros, arqueros, un barco en el aire y un carro destrozado con los caballos heridos. En la esquina derecha hay otro carro de caballos en el que se encuentra Krishna, con un arco en las manos pero con los ojos cerrados y gesto beatífico.

36.- En un paisaje, en el que aparecen sólo dos figuras en primer plano, ocupando casi todo el espacio de la ilustración, se muestra a Vishnu luchando contra un guerrero gigante, que tiene la cabeza cortada y una maza en la mano. Podría ser esta la escena en la que Krishna mata al rey Kansa, liberando de su opresión al pueblo de Mathura²¹.

37.- Balarama golpea en la cabeza con un bastón a un personaje, con moño y barba blanca, sentado en la puerta de una casa, a su lado hay un jarro volcado.

²¹. - Ver p. 128 de este trabajo.

38.- **Las mujeres de los brahmins alimentan a los pastores hambrientos.**- En una terraza una doncella masajea los pies de un personaje, con *dohti*, que está conversando con Krishna, detrás hay un grupo de mujeres vestidas con colores vivos, una de ellas lleva un abanico y otra un plato de comida. La escena se limita en la parte inferior por una muralla con ventanas cerradas por celosías con decoración variada.

El pasaje que se ilustra es el siguiente: un día, los pastores se sintieron muy hambrientos. Krishna los envió para que pidieran comida en el lugar de sacrificios donde los brahmanes estaban oficiando. No fueron escuchados, entonces Krishna les dijo que fueran a pedirla a sus mujeres, ellas, reconociendo el mensaje del Dios, trajeron comida en grandes cantidades²².

39.- **Celebración.** Krishna, desdoblado en varios personajes, se muestra en esta escena realizando varias acciones a la vez²³. Se encuentra dos veces abrazando a un personaje y otra a una vaca, mientras, rodeado de un grupo de mujeres, una se inclina a sus pies con gesto de saludo. El resto de la escena lo componen otra doncella, que toca la cabeza de un hombre, dos pastores y otros dos jovenes que, sentados bajo un toldo, se colocan un turbante rojo.

²². - ~~A.A.V.V. - Krishna, the Divine Lover~~, 1979, p. 50.

²³. - Entre los variados poderes de Krishna estaba el de poder desdoblarse en varios, cuando determinadas situaciones requerían de su presencia en diferentes lugares a la vez; una de las más representadas se da durante el transcurso del baile Rasa para evitar los celos de las *gopis*, y otra, que se reproduce también en la ilustración nº 44 de este manuscrito, cuando se baña con las pastoras.

40.- En un estanque poblado de lotos hay tres mujeres bañándose, una de ellas tiene todo el cuerpo sumergido en el agua, dejando ver sólo su cabeza y sus ropas están en la orilla. Al borde del estanque, Krishna habla con las jóvenes.

Como ya se comentó en la introducción al Krishnaismo, son muy numerosos los pasajes de la vida de Krishna en los que este mantiene diversos juegos con las pastoras en el bosque y entre ellos, algunos de los más comunes se relacionan con baños en estanques y ríos.

41.- Escena doble. En la superior se muestra a Siva, sentado sobre una piel de tigre al pie de unas rocas, acompañado de Parvati y con el toro Nandi al lado; conversa con un brahman, que tiene una anilla en la mano.

En la inferior un hombre arde en una hoguera, mientras, a su lado, una mujer con la cabeza nimbada lo contempla²⁴.

42.- Bajo un lujoso templete dorado que cubre un estanque se encuentra situado Vishnu, sentado en posición de loto sobre una serpiente con múltiples cabezas, a la izquierda hay un grupo de jóvenes semidesnudas y a la derecha están Krishna y otro personaje, todos con gesto de saludo.

43.- Krishna y otro personaje están sentados en una terraza frente a una pareja con las diez niñas de la escena

²⁴. - Ver KRAMRISCH, 1986, lam. 70, explicación del tema en p. 172.

anterior, la mujer sostiene a una de ellas en los brazos y el hombre a otra.

44.- **Krishna bañándose con las gopis.**- Krishna, con su imagen desdoblada en cinco, se baña en un estanque con un grupo de *gopis*, con las que mantiene diversos juegos. Al fondo se ve una ciudad, destacada por sus tonos dorados.

45.- Ilustración de flor. Esta página, ocupada por completo en la representación de un detallado lirio, sorprende en este tipo de manuscrito. Como ya se vió, los temas de estudios botánicos y naturalistas fueron muy frecuentes y alcanzaron un alto grado de desarrollo en los talleres mogoles de época de Jahangir, y siguieron realizándose posteriormente con asiduidad, aunque nunca se difundieron demasiado por las escuelas rajput; al contrario de lo que comenta Federico Torralba en la descripción de esta obra (citado en las referencias bibliográficas) este tipo de pinturas, cuando se producen en India, no se deben a una influencia europea próxima a nuestra época, sino que se relacionan con el período de la pintura mogol antes citado²⁵.

46.- En una terraza, una pareja de ancianos con la piel oscura y vestidos de blanco conversan con un joven, que sostiene en sus manos una página caligrafiada. Esta imagen

²⁵. - En la pintura flamenca y holandesa de época gótica sí se encuentran representaciones de temas botánicos, y en concreto de lirios, realizados con gran naturalismo, podría ser por tanto que la inspiración hubiera llegado por esa vía a la pintura mogol.

final probablemente está asociada con las personas que encargaron la obra, o a las que ella está dedicada, por lo que es posible que en este caso se trate de retratos.

Las variadas y amenas pinturas de este manuscrito, todas ellas de muy buena calidad, sí se corresponden en general con las que encontramos en otros manuscritos del Bhagavad Purana, con la diferencia de que en cada uno de ellos las ilustraciones aparecen ordenadas de forma diferente; en este caso se alternan pasajes de la juventud de Krishna con algunos de su niñez, que si siguieran un orden cronológico preciso deberían aparecer con anterioridad a otros, es por ejemplo el caso de la ilustración nº 17.

Entre las numerosas ilustraciones pueden apreciarse algunos cambios en el estilo y en las composiciones, que pueden deberse a la intervención de distintos artistas. En general, las figuras están realizadas siguiendo un canon corto o medio; sin embargo en algunas ilustraciones (por ejemplo números 8 y 10), se aprecia un canon más estilizado. Alrededor de algunos rostros se aprecian círculos un poco más oscuros, debidos a correcciones.

En el caso de las ilustraciones 36 y 37 también encontramos una variación importante, se trata de escenas con una composición diferente, en las que aparecen muy pocos personajes, y éstos están situados en primer plano, ocupando casi todo el espacio de la ilustración, algo poco frecuente en la pintura rajput.

También se han encontrado algunas diferencias en cuanto al estilo; en algunos casos las pinturas están muy próximas a las pinturas del Rajasthán, tanto en los tipos físicos como en las formas de los trajes y en los estampados.

En la forma de representar el paisaje se mantiene bastante uniformidad en todas las ilustraciones. Se trata de paisajes sencillos, en general llanos, poblados por vegetación compuesta por árboles con formas redondeadas, arbustos, y lotos en los lagos y ríos; cuando aparecen balaustradas, detrás se pintan macizos de flores.

También se repite el mismo tipo de nubes ordenadas, con efectos de luz dorados o violaceos. El cielo, azul y con delgadas líneas doradas, siempre está surcado por pájaros blancos. Tanto los lotos en el agua como las líneas doradas del cielo son elementos recurrentes característicos en las escuelas del Punjab, especialmente Kangra.

Referencias bibliográficas: TORRALBA SORIANO, Federico.

-Museo de Béjar- Gráficas Europa. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca 1972. P. 62, el texto es el siguiente:

"Núm. 155: MANUSCRITO INDIO (Nº inv. 5)

Papel. 0'260 x 0'155.

Seguramente el texto se refiere a la historia de Krisna pero posiblemente hay otras historias. Faltan las primeras páginas y el final. Texto escrito en persa con caracteres árabes. Posiblemente hecho en lugar de frontera, del norte. Probablemente siglo XVII. Encuadernación occidental en forma de cartera. Sobre el papel el texto se inscribe con

caracteres en tinta negra, casi todas las páginas con ancho margen y texto recuadrado con fileteado de oro, carmín y azul; las páginas siguientes a miniaturas u otras que son principio o final de parte han sido dejadas en blanco.

La miniatura, de características típicamente indias, se manifiesta heredera del arte mogul; en general el colorido es un poco agrio con ciertas dominantes oscuras y complementos en oro, ejecución muy fina. Con frecuencia las ilustraciones abarcan casi la totalidad de la página y cuando no, se inscriben muy hábilmente dentro de las columnas de texto en una dimensión casi siempre aproximada, generalmente de mitad de página. Hay 75 en total de estas miniaturas.

Además de las citadas ilustraciones en uno de los primeros folios y a la vuelta de una miniatura, hay una pintura (no incluida en las 75 citadas) en que se presenta de modo muy naturalista un tallo con flor de lirio cubriendo toda la página; el estilo de esta pintura es muy occidental, recordando las ilustraciones hechas para herbarios; su cronología habría que acercarla hacia nuestra época más que el resto del manuscrito."

12.- BAGHAVAD PURANA O HISTORIA DE KRISHNA. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: 8 en el libro.

Localización: Museo Mateo Hernández. Béjar. Salamanca.

Medidas: 9'3 x 14 cms.

Escuela/fecha: Punjab-Cachemira, mediados del siglo XVIII.

Encuadernación: moderna. Tela adamascada roja.

Restauración: no tiene.

Desperfectos: todas las páginas deterioradas en el ángulo superior externo, a causa de un hongo; manchas de humedad.

Estado de conservación: malo. Algunas pinturas están empezando a separarse de la base. La escritura se mantiene en buenas condiciones.

Texto: caligrafía en negro y rojo.

Lenguaje: Sánscrito.

Nº de ilustraciones: 22.

1.- Krishna como cochero de Arjuna.- En una sencilla composición Krishna guía un coche tirado por dos caballos bicromos, mientras dirige su mirada hacia el interior del coche, donde está sentado Arjuna, con espada y escudo, dispuesto a entrar en batalla.

En esta escena, perteneciente al libro sexto del Mahabharata, se refleja el momento en que Arjuna, uno de los hermanos Pandava, en el instante en que va a dar comienzo la gran batalla del Mahabharata, al ver en el ejército enemigo a miembros de su familia se ve invadido por el miedo y el

desánimo, y se sienta en su carro dispuesto a abandonar la lucha, prefiriendo morir a provocar la muerte. Entonces Krishna le exorta a luchar, convenciéndole que ese es su deber como guerrero; es así como comienza el libro del *Bhagavad gita*²⁶.

2.- **Vishnu descansa sobre la serpiente Ananda**²⁷.- Vishnu, con su tradicional color azul, está tumbado sobre la serpiente Ananda, que flota sobre el océano cósmico; de su ombligo surge una flor de loto y sobre ella está Brahma, con las escrituras en las manos. Lakshmi, la consorte de Vishnu, masajea uno de los pies de éste.

3.- **Machhavatar de Vishnu**²⁸.- Vishnu sale de la boca de un gran pez blanco; a su lado, un demonio con el pecho ensangrentado alza un garrote ante él²⁹.

El Machhavatar es el primero de los diez avatares de Vishnu, en el que toma forma de pez y recupera los Veda del fondo del mar, donde habían sido escondidos por el demonio Hayagriva. En la presente imagen se muestran los textos sagrados al lado de los dos personajes.

²⁶.- Publicado en castellano por Edaf, 1991.

²⁷.- Se trata del mismo tema representado en la ilustración nº 2 del manuscrito anterior.

²⁸.- También este término se puede encontrar escrito como Machcha o Matsya y su significado es "pescado". Matsya es así mismo un antiguo reino del Rajasthan, cuyos habitantes jugaron un importante papel en el Mahabharata.

²⁹.- Ilustración del mismo tema en SRIVASTAVA, 1983, lam. 31.

Bajo este avatar Vishnu también salvó a Manu del diluvio, mientras que durante su transcurso protegió al rey Satyavrata y le enseñó el Matsya-purana³⁰.

4.- La batida del océano de leche.- Vishnu está sentado sobre una roca que surge del agua. Rodeando la roca hay una larga serpiente, de cuyos dos extremos tiran por un lado Brahma, Siva y Krishna y por el otro tres demonios. Dentro del agua está sentado el toro Nandi, la montura de Vishnu y en la orilla están una mujer con dos jarros a los lados, un sadhu, un caballo y un elefante.

La historia aquí representada es la siguiente:

Las asuras, las fuerzas demoniacas, estaban adquiriendo cada vez más poder, por lo que los dioses se presentaron ante Vishnu en busca de ayuda. Vishnu proyectó entonces la batida del océano de leche con la intención de obtener *amrta*, que daría fuerzas a los dioses y los haría inmortales.

Para batir el océano utilizaría la montaña sagrada Mandara, morada de dioses, que fue sacada del océano y se colocó sobre Kurma, rey de las tortugas y segunda encarnación de Vishnu. La serpiente o genio acuático Shesha Naga hizo de cuerda para mover la montaña; los demonios la sostuvieron por su cuello y los dioses por el otro extremo y en las aguas del océano de leche se arrojaron varios tipos de plantas medicinales, comenzando entonces la batida de la leche. Después que dioses y demonios hubiesen ocupado mil años en

³⁰. - El dieciseisavo de los grandes Puranas, que es en parte de tendencia vishnuista y en parte shivaista.

este trabajo, empezaron a surgir diversos símbolos y objetos.

Primero surgió el veneno que destruiría el mundo, que Siva bebió; Uma, viendo a su marido en peligro, le presionó con fuerza en la garganta y el veneno desapareció para siempre. Entonces surgió Surabhi, la vaca divina, fuente de la leche, la primera sustancia de alimento para la raza humana. Después llegó Varuni, la deidad del vino, portando dorados jarros repletos de licor y los ojos rojos por sus efectos. Más tarde surgió el árbol celestial Parijata, símbolo de todas las hermosas flores y preciosos frutos que hay sobre la tierra, luego emergió la luna y un arco que tomó Siva, después Lakshmi, también llamada Shri, sentada en un capullo de loto y sosteniendo estas flores en sus manos. En ese momento los coros celestiales cantaron y los cuatro elefantes celestiales la bañaron con el agua pura del Ganga y otros ríos sagrados, las demás diosas la adornaron con flores y joyas; entonces Laskhmi se dejó caer sobre el pecho de Vishnu pero los demonios, excitados por su belleza, desearon poseerla. Seguían a la diosa un corcel de ocho cabezas y la fulgurante gema Kaustubha, que decora el pecho del dios; entonces surgió Dhanvantari, la divinidad de la química, llevando en su mano una copa dorada llena de *amrta*, el elixir de la inmortalidad. A continuación emrgió Airavata, el elefante blanco, que Indra tomó para si. Después los demonios lucharon contra los dioses para conseguir el elixir de la inmortalidad y a la bella Lakshmi, Vishnu entonces asumió la forma de una bella mujer, Mohini, que consiguió con sus encantos que los titanes le entregaran el elixir, Vishnu

se lo entregó inmediatamente a los dioses, que se hicieron inmortales³¹.

Como puede comprobarse, la anterior descripción se ajusta con bastante precisión a la pintura, en la que aparecen casi todos los elementos y personajes protagonistas de esta historia³².

5.- Vishnu en Varahavatar.- Vishnu, con sus atributos tradicionales y con cabeza de jabalí, pisa a un demonio moteado. Al fondo, en un espacio abierto entre las nubes, se ve al toro Nandi y una serie de construcciones blancas.

El dios Vishnu, a través de su tercera encarnación en Varaha, el hombre jabalí, mata al demonio Hiranyaksha, que había sumergido la tierra en el fondo de las aguas. Después de luchar contra él durante mil años Vishnu consigue vencer al demonio, recuperando la tierra sumergida con sus colmillos. Esta es una de las representaciones simbólicas más característica de los poderes de Vishnu³³, pero hay también otras historias relacionadas con este avatar³⁴.

³¹.- RANDHAWA, 1959/1981, p. 46.

³².- Para una ilustración con una composición muy semejante, de la escuela de Basholi, ver RANDHAWA, 1959/1981, lam. 5; otros dos, de la misma escuela que la presente, publicada en SRIVASTAVA, 1983, lam. 11 y 30.

³³.- Explicación de este tema en SRIVASTAVA, 1983, p. 31 e ilustración semejante en el mismo libro, lam. 22.

³⁴.- Ver FREDERIC, 1987, p. 142.

6.- Narsinghavatar o Vishnu en el avatar Narsingha³⁵.-

Vishnu, en su cuarto avatar como hombre león, mata al demonio Hiranaykashyapu; en los lados se sitúan una mujer y un brahman³⁶.

En las leyendas del Satya-yuga (el año primero), el mencionado demonio, que era invulnerable debido a los poderes que Brahma le había otorgado, amenazó a la tierra y a sus habitantes. Se daba la circunstancia de que uno de sus hijos era un ferviente devoto de Vishnu y el demonio, irritado por esta causa, le preguntó si Vishnu, que estaba en todas partes, estaría también en un pilar de piedra. Ante la respuesta afirmativa de su hijo el demonio, muy enfadado, golpeó el pilar, y de éste surgió Vishnu, mitad hombre y mitad león, desgarrando al incrédulo con sus zarpas.

7.- Un príncipe y una princesa nimbados, sentados en un trono con una curiosa perspectiva situado en una terraza, reciben a Krishna y un hombre barbado. El príncipe les muestra un recipiente, mientras ella se lleva el índice a los labios.

8.- Balarama lucha contra una figura coronada con múltiples brazos; detrás hay una pareja y una vaca al galope.

³⁵. - En esta forma es como se escribe el término con asiduidad en los libros indios, pero también se encuentra escrito con frecuencia, en especial en la bibliografía francesa, como Narasimha.

³⁶. - El mismo tema publicado en SRIVASTAVA, 1983, lám. 40 y 113.

9.- Krishna y Balarama disparan sus arcos contra una figura coronada, con múltiples cabezas y brazos, alrededor hay varios osos y monos.

10.-Vasudeva cruza el río, llevando a Krishna en una canastilla hacia Gokula.-

Esta miniatura ilustra el episodio de la vida de Krishna inmediatamente posterior a su nacimiento, en el que se produce el cambio de los recién nacidos.

El padre de Krishna, burlando la vigilancia de los guardas, que han quedado inmovilizados junto a las garitas del palacio, cruza el río llevando en alto al pequeño, escoltado por una serpiente negra. A la izquierda, en el margen del río, Yasoda tiene a su hija recién nacida en los brazos, esta niña será entregada a Vasudeva para llevarla junto a su esposa, y salvar así la vida del pequeño Krishna.

Este tema, que se ha interpretado múltiples veces en la escuela rajput, tiene aquí una composición muy original. Todos los personajes están representados mediante un dibujo esquemático pero muy claro, que deja entender perfectamente los sucesos.

La historia del cambio de los recién nacidos es la siguiente:

Kamsa, el rey de Mathura, encerró a su hermana Devaki, que estaba embarazada y al marido de ésta, Vasudeva, en una prisión del palacio, porque tenía miedo de que se cumpliera una profecía en la que le anunciaron que un hijo nacido de esta pareja le daría muerte. Cuando, en la prisión, nació el

niño que suponía una amenaza para el rey, que no era otro que Krishna, éste contó a sus padres quien era y porqué había venido al mundo, y como tenían que proceder ellos para poder salvarlo.

La energía de Vishnu consiguió que las puertas de la prisión se abrieran, quedando todos los guardianes sumidos en un profundo sueño. Vasudeva tomó a su hijo recién nacido y escapó del palacio, cruzando con él el río Yamuna que se abrió para dejarle paso por la intervención del pequeño. La noche era oscura y estaba lloviendo muy fuerte, por lo que la cobra Vasuki se elevó sobre sus cabezas para servirles de protección.

Caminando bajo la lluvia llegó a Gokul, a la casa del pastor Nanda. La esposa del pastor, Yashoda, acababa de dar a luz a una niña, que fue tomada por Vasudeva dejando en su lugar al pequeño Krishna.

Vasudeva regresó a la prisión dejando a la niña en brazos de su mujer, como si en realidad hubiese nacido de ella, consiguiendo así engañar al rey Kamsa. Este rey tirano había matado anteriormente a otros seis niños varones nacidos de la pareja, pero en este caso, al comprobar que se trataba de una niña, se sintió fuera de peligro³⁷.

Como puede verse esta miniatura ilustra con bastante exactitud los detalles de este pasaje: el palacio, los guardas durmiendo, el cruce del río, Yashoda esperando en la puerta de su casa y el desarrollo de los acontecimientos

³⁷.- Ilustraciones con la misma temática en A.A.V.V. - Krishna, the divine lover-, p. 107.

durante la noche (el cielo y los elementos del paisaje son muy oscuros, aunque las figuras están perfectamente iluminadas); tan solo se ha prescindido de representar la lluvia.

11.- En una composición en la que predomina la simetría aparece Vishnu en el centro, sentado en un trono, con varios recipientes de ofrendas a los pies, en un espacio entre columnas; a cada uno de los lados hay un brahman con una pieza de tela en la mano.

12.- Krishna, nimbado y con una espada levantada, camina llevando de las riendas a un caballo alado bicolor, muy engalanado y con una sombrilla.

13.- Vishnu, con un tocado de múltiples cabezas³⁸, que representa su aspecto de Navagunjara, es adorado por el príncipe Arjuna, que se inclina ante él.

14.- Krishna, recostado en un elegante asiento situado en un paisaje abierto, se entrevista con cinco guerreros, uno de ellos bicolor; todos tienen un nimbo alrededor de la cabeza, y llevan espadas, escudos y diversas joyas. Una vez más nos encontramos aquí ante una de las escenas de entrevistas del Mahabharata.

³⁸. - Explicación de este tema en la ilustración nº 9 de la obra nº 13 de este catálogo.

15.- **Krishna y Radha interpretando música.**- Krishna y Radha tocan la flauta en una verde pradera mientras algunas cabras, a su alrededor, escuchan la música; a su lado una doncella, nimbada como los otros dos personajes, les hace una ofrenda.

El sonido de la flauta de Krishna no significa en este tipo de representaciones un mero deleite de los sentidos, sino que tiene connotaciones mucho más profundas, es la música que sostiene la creación y anima lo inanimado, es el sonido de la eternidad, escuchado por los habitantes del tiempo³⁹.

Los dos flautistas mantienen una posición semejante, con el cuerpo recto, uno de los pies avanzado por delante del otro y la cabeza inclinada hacia un lado. Es ésta una postura clásica en las representaciones de Krishna interpretando música, que se empleó tanto en manifestaciones escultóricas como pictóricas, siendo incluso en nuestros días una de las imágenes más populares y más difundidas de Krishna, tanto en India como en otros países⁴⁰.

16.- En una sencilla composición Vishnu, sentado en un trono en una terraza, recibe a un guerrero, que saluda en pie frente a él.

17.- En una composición semejante a la anterior, en este caso con colorido más intensos, Vishnu recibe a un grupo de

³⁹.- Para una explicación más amplia sobre toda esta simbología ver RANDHAWA, 1959/1981, p. 62.

⁴⁰.- Ver A.A.V.V. -Krishna, the divine lover- p. 163 y BRUNEL, s/f, lam. 15.

personajes, entre los que se cuentan un guerrero, Brahma y una imagen de si mismo⁴¹.

18.- **Krishna y Radha.**- En un paisaje muy semejante al de la ilustración nº 15 se encuentran Krishna y Radha, abrazados, mientras a cada uno de los lados una doncella sostiene una bandeja.

En el capítulo dedicado al Krishnaismo ya se comentó como entre los pasajes de la historia de Krishna, los referidos a sus amores con Radha fueron de los que tuvieron mayor aceptación, por ser los que más se aproximaban al sentir popular. Este es un ejemplo claro de ese tipo de representaciones, en las que la pareja vive con alegría y desenfado sus momentos de unión. La pareja de Krishna y Radha constituye así mismo un elemento clásico en la poesía y en la pintura erótica de India, en especial en el norte.

En este caso el artista ha sabido reflejar con maestría la expresión de los dos amantes que, abrazados, se miran a los ojos en un gesto romántico y tierno⁴².

19.- **El baile Rasa.**- En una pradera se ha formado un corro de personas bailando. En el centro están Krishna y Radha y, en un círculo a su alrededor, la imagen repetida de Krishna

⁴¹. - En el comentario a la ilustración nº 39 de la obra nº 11 de este catálogo ya se explicó cómo era frecuente encontrar representaciones de Krishna desdoblado en varias imágenes de si mismo, lo mismo ocurre con Vishnu.

⁴². - Dentro de la miniatura india pueden contarse por miles las representaciones de este tipo, citaremos aquí como ejemplo una tardía, de la misma escuela que la presente, publicada en SOUSTIEL, 1986, lam. 37.

alterna con una de una *gopi*⁴³. Este tema, popularísimo dentro del krishnaismo, es también de los que ha sido más veces ilustrado⁴⁴.

En la representación de estos temas, quizá porque también esten más próximos a sus propias experiencias y a su vida cotidiana, los artistas suelen incidir más en la expresión que en imágenes de otro tipo⁴⁵.

20.- Vishnu está sentado en posición de loto ante un anciano con barba blanca, que permanece tumbado mientras un guerrero apunta su arco contra él.

21.- Un príncipe, sentado en un trono en una terraza, conversa con un anciano músico, que mantiene su instrumento, una *vina*, apoyado en el hombro.

22.- Vishnu se encuentra ante un elefante blanco, que tiene sus patas dentro de un remanso de agua, detrás de Vishnu se sitúa el ave Garuda.

En las ilustraciones de este manuscrito, todas ellas de bastante buena calidad, se ha mantenido con bastante fidelidad el tratamiento iconográfico más tradicional; la

⁴³. - Ver p. 127 de este trabajo. En A.A.V.V. -Krishna, the Divine Lover- p. 58, se explica con todo detalle el desarrollo de este tema.

⁴⁴. - Para una ilustración de tipo más popular, pero igual temática, ver KRAMRISCH, 1986, lam. 42, también una representación semejante en BRUNEL, s/f, lam. 83.

⁴⁵. - Una ilustración semejante en LOSTY, 1980, lam. 1.

mayoría de las miniaturas tratan sobre pasajes fundamentales del vishnuismo y el krishnaismo.

Las pinturas, a las que se dedican las páginas completas, están enmarcadas por un borde con decoración vegetal esquemática, de inferior calidad que las pinturas. En estos bordes generalmente se resaltan con otro color dos de los ángulos, y en algunas ocasiones los cuatro.

Un rasgo en las pinturas que nos indica que estamos ante una obra relativamente tardía se aprecia en la representación de los rostros de los personajes. Muchos de ellos están colocados de frente y, en especial en las representaciones de Vishnu y Krishna, se trata de rostros muy redondeados, con sombras marcadas alrededor de los ojos y las sienes, como se hace en las pinturas de estilo Bazar; los ejemplos más claros se encuentran en las ilustraciones nº 3, 13 y 16.

Otro aspecto que se mantiene en toda la obra es que las figuras se presentan con la piel muy blanca, característica de los habitantes del norte de India. En las escuelas del Punjab es habitual encontrar mujeres con la piel muy blanca, pero aquí este tono se extiende a todos los personajes.

Los fondos de las escenas son siempre sencillos, esquemáticos, prestándose más atención a los cielos y nubes que a los detalles del paisaje. Como ocurría en el manuscrito anterior, siempre que aparece una balaustrada detrás se pintan macizos de flores, que en este caso suelen ser blancas. La forma de representar los lotos en el agua es característica de las escuelas del N. de India, se da con mucha frecuencia en el Punjab, en especial en Kangra.

Referencias bibliográficas: Un ejemplo de un *Bhagavata Purana* de la zona de Cachemira, del siglo XVIII, con un estilo de pinturas muy semejante, aunque pintado en forma de rollo, se conserva en el National Museum de Nueva Delhi (Publicado en - The masterpieces from the National Museum-, 1985, cat. 123. TORRALBA SORIANO, Federico. -Museo de Béjar- Gráficas Europa. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca 1972. P. 63, el texto es el siguiente:

"Núm. 157: MANUSCRITO INDIO (Nº inv. 8).

Papel...

...Hay 18 miniaturas en total que parecen referirse a escenas de la historia de Krisna. Estas miniaturas son todas de página entera y van orladas; son de carácter marcadamente indio y en general finas de ejecución, con algún rasgo un poco popular. El colorido, en general, bastante vivo, mate a trechos y con bastante oro.

Difícil es establecer por las mezclas de estilo seguramente posterior al siglo XVII y fechable en el XVIII.

Estado de conservación bastante deficiente."

13.- BAHAVAD PURANA. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: En el propio libro registrado como nº 6.

Localización: Museo Mateo Hernandez. Béjar. Salamanca.

Medidas: 10 x 15 cms.

Escuela/fecha: Punjab-Cachemira. Siglo XIX.

Encuadernación: moderna, en tela adamascada roja.

Restauración: en muchas páginas.

Desperfectos: tiene varias páginas en blanco.

Estado de conservación: regular.

Texto: en negro y rojo.

Lenguaje: Sánscrito

Escritura: Sharda o Sarada.

Nº de ilustraciones: 14.

1.- **Machhavatar de Vishnu.**- Vishnu, con sus tradicionales atributos, sale de la boca de un pez, para enfrentarse con un demonio, que en esta ilustración está parcialmente borrado debido al deterioro de la pintura. Esta imagen, que abre el manuscrito, representa el primer avatar de Vishnu⁴⁶.

2.- **Narsinghavatar de Vishnu.**- Resaltado por un templete de líneas sencillas se encuentra Vishnu, en forma de hombre-león, desgarrando con sus zarpas a un demonio; al lado un

⁴⁶.- Explicación del tema en la ilustración nº 3 del manuscrito nº 12 de este trabajo.

personaje con corona contempla la escena mientras mantiene una postura de adoración hacia el Dios⁴⁷.

3.- **Varahavatar de Vishnu.**- Vishnu, con cabeza de jabalí, pisa a un hombre, mientras a los lados se presentan dos adoradores, un hombre con corona y una mujer⁴⁸.

4.- Bajo un templete profusamente decorado se sitúan tres reyes, uno de ellos, más adelantado, ofrece una copa a Krishna niño.

5.- Un hombre con múltiples brazos es atacado por otro, con corona, mientras en un recuadro en la parte superior hay un toro corriendo⁴⁹.

6.- Bajo un templete se encuentran sentados un rey, con una flor en la mano, y una dama; a los lados se sitúan Hanuman, el rey de los monos, y otro personaje con corona y una guirnalda al cuello.

7.- En el interior de un palacio están los padres de Krishna, la madre con el bebé en los brazos, mientras en la parte

⁴⁷. - Explicación del tema en la ilustración 6 del manuscrito nº 12 de este trabajo.

⁴⁸. - Explicación del tema en la ilustración nº 5 del manuscrito anterior.

⁴⁹. - Esta imagen se relaciona con la nº 8 del manuscrito nº 12 de este catálogo.

inferior los guardianes del palacio duermen, apoyados en sus escudos⁵⁰.

8.- Deidad entronizada con adoradores.

9.- **Krishna como Navagunjara.**- Esta original forma de representar a Krishna, como Navagunjara, muestra a una criatura compuesta por nueve bellas formas, elementos que se dibujan juntos para constituir un ser sobrenatural, que simboliza a Krishna en su forma universal, *vishvarupa*. Estos elementos son el pico de un papagayo, la cresta de un gallo, la joroba de un buey, la mano de una mujer, el talle de un león, la cola de una serpiente, el cuello de un pavo real y las patas de un tigre y un elefante. Esta figura suele llevar un discurso en forma de *chakra* en su mano femenina (aquí una flor de loto), mientras frente a él se presenta Arjuna en postura de adoración, con el carcaj de flechas colocado a sus pies⁵¹.

Este tipo de representación se encuentra con más frecuencia en miniaturas y manuscritos de tipo popular que en obras de talleres principescos⁵², a pesar que muestra un momento importante del *Bhagavad-gita*, en el que Arjuna pide a Krishna una muestra de sus poderes.

⁵⁰. - El popular pasaje del intercambio de los recién nacidos se comenta con detalle en la ilustración nº 10 del manuscrito nº 12 de este catálogo.

⁵¹. - A.A.V.V. -Krishna, the divine lover- p. 170.

⁵². - Ver IDEM, lam. 175.

10.- Un rey sostiene por las riendas a un caballo alado, rícamente engalanado.

11.- Krishna, sentado sobre una flor de loto, conversa con Arjuna.

12.- Escena similar a la anterior; en este caso Krishna se sitúa sobre una banqueta y tiene un libro, que muestra al guerrero, en la mano.

13.- En otra escena de las mismas características se muestra a Vishnu conversando con un guerrero.

14.- De nuevo Krishna y en guerrero, en una sencilla composición, conversan; en este caso ambos tienen un nimbo alrededor de sus cabezas.

Las pinturas de este manuscrito se caracterizan por su simplicidad y su carácter elemental; aun tratando algunos de los mismos temas del libro anterior, puede comprobarse aquí como varían los estilos, pero no así los conceptos iconográficos fundamentales, que se mantienen en ambos sin apenas alteraciones.

En este caso se ha prescindido casi totalmente de crear referencias espaciales, paisajísticas o arquitectónicas, limitandose éstas a construcciones de líneas sencillas o mínimos elementos de paisaje.

Estas ilustraciones mantienen un carácter mucho más popular, y también más ingenuo, que las contenidas en los dos manuscritos anteriores; pero no por ello han perdido su función expresiva; por el contrario, posiblemente en algunos casos ésta se vea acentuada. Se trata así mismo de ejemplos absolutamente característicos de las imágenes que durante siglos han avivado la devoción popular en India.

Referencias bibliográficas: TORRALBA SORIANO, Federico.

-Museo de Béjar- Gráficas Europa. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca 1972. P. 64, el texto es el siguiente:
"Núm. 159: MANUSCRITO ILUSTRADO (Nº inv. 6).

Papel, forma apaisada. Encuadernación europea de época actual. 0'16 x 0'10. Seguramente siglo XIX.

El texto en sánscrito con caracteres negros y rojos, recuadrado con fileteados carmín y amarillo (en sustitución del oro).

Va ilustrado con miniaturas que no alcanzan nunca la totalidad de una página, inscribiéndose dentro del texto. Son de estilo desigual, claramente índico, en ocasiones recordando las prolongaciones de lo mogul pero con elementos que recuerdan más bien lo de Bali y en general (salvo contadas representaciones que van sobre todo al final) de tono popular.

Estado de conservación algo deficiente."

14.- BAHAVAD PURANA. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: En el libro registrado como nº 7.

Localización: Museo Mateo Hernández. Bejar. Salamanca.

Medidas: 9'7 x 15'5 cms.

Escuela/fecha: Punjab-Cachemira. Siglo XIX.

Encuadernación: moderna. Tela adamascada roja.

Restauración: no tiene.

Desperfectos: algunas páginas con las letras borrosas.

Estado de conservación: bueno.

Texto: en negro y rojo. Algunas páginas tienen alrededor del texto un borde decorado.

Lenguaje: Sánscrito.

Escritura: Devanagari.

Nº de ilustraciones: 6.

1.- **Krishna como Navagunjara.**- En una banqueta, en el exterior de un edificio, se presenta Krishna, mostrandose en su forma unoversal ante Arjuna, que permanece en pie ante él, con un caballo detrás⁵³.

2.- **Vishnu descansa sobre la serpiente Ananda en el océano cósmico.**- En esta sencilla composición vemos a Vishnu recostado sobre la serpiente de siete cabezas, de su ombligo

⁵³. - Explicación de este tema en la ilustración nº 9 del manuscrito 13 de este catálogo.

surge Brahma, sobre una flor de loto, mientras Lakshmi masajea uno de sus pies, detrás, Siva contempla la escena⁵⁴.

3.- Página caligrafiada con borde decorado.

4.- Vishnu, con sus atributos tradicionales, está ante un anciano, rígido en un espacio blanco, que es apuntado por un arquero⁵⁵.

5.- Un anciano, con los ojos cerrados, conversa en una terraza con otro personaje, mientras un sirviente le abanica.

6.- **Gajendra Mosksa.**- Un elefante que surge de las aguas con una de sus patas introducida en la boca de un animal fiero, se presenta ante Vishnu y el ave Garuda⁵⁶.

En las ilustraciones de este manuscrito todavía se acentúa en mayor medida el carácter esquemático y popular que comentábamos en el manuscrito anterior.

También aquí encontramos un cromatismo limitado y mínimas referencias espaciales, en unas miniaturas realizadas con un estilo ingenuo, en el que en algunos casos el dibujo no está demasiado cuidado. Igual ocurre con los bordes de las

⁵⁴.- La explicación de este tema puede encontrarse en el comentario a la ilustración nº 2 del manuscrito nº 12 de este catálogo.

⁵⁵.- Esta imagen es similar a la nº 20 del manuscrito 13 de este trabajo.

⁵⁶.- Ilustración del mismo tema en SINGH, 1991, lam. 25.

ilustraciones, constituidos por una sencillísima decoración a base de puntos, en dos colores.

En este manuscrito destaca en especial el color naranja intenso que se ha aplicado en los fondos. En la pintura india, como ya hemos visto, los colores se eligen más por sus cualidades intrínsecas y sus valores emocionales que por su fidelidad a la naturaleza.

Con el rojo y sus gamas, los pintores indios siguen una convención bien establecida. Es éste el color predominante en los manuscritos jainas y budistas y existen muchísimas otras pinturas en las que el fondo en que se recorta una divinidad es rojo o naranja, simbolizando conocimiento y sabiduría⁵⁷. Esta antigua tradición continúa en toda la pintura india, aunque no siempre con la misma frecuencia, hasta ejemplos más tardíos como el presente.

Referencias bibliográficas: TORRALBA SORIANO, Federico.

-Museo de Béjar- Gráficas Europa. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca 1972. P. 64, el texto es el siguiente:

"Núm. 158: MANUSCRITO INDIO (Nº inv. 7)

Papel, forma apaisada, 0'100 x 0'155. Siglos XVIII-XIX.

Texto en sánscrito escrito con tinta negra en páginas recuadradas con negro y bermellón.

Las miniaturas, que son seis en total, tienen estilo decididamente indio, pero de tono muy popular; el procedimiento es dibujar los contornos y rellenar

⁵⁷.- PAL, 1978, p. 28.

fundamentalmente con colores intensos sin sombrear empleando muy abundantemente el bermellón y el azul. Las páginas que corresponden a principios de capítulo o historia, van ricamente ornamentadas con elementos estilizados de raigambre vegetal ejecutados con colores vivos y oro."

15.- MAHABHARATA. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: Nº 4 en el libro.

Localización: Museo Mateo Hernández. Béjar. Salamanca.

Medidas: 32 x 19 cms.

Escuela/fecha: Punjab, fines del siglo XVIII o principios del XIX.

Encuadernación: posiblemente de finales del s. XIX, en terciopelo azul.

Restauración: en la encuadernación y en alguna página.

Desperfectos: algunas hojas atacadas por los insectos, 2 ilustraciones con restos de fotos pegadas encima; en una página, para cubrir una rotura, hay una foto oval que retrata a un príncipe.

Estado de conservación: bueno en general, aunque algunas páginas están muy deterioradas.

Texto: caligrafía en negro.

Nº de ilustraciones: 73 pinturas completas y 14 incompletas.

El Mahabharata es uno de los poemas épicos más largos y más famosos escritos en India; consta de doscientos mil versos, distribuidos en dieciocho libros o parva. Aunque tradicionalmente esta magna obra se atribuye al sabio Vyasa, en realidad se trata de una obra colectiva, que se remonta a los tiempos védicos y va desarrollandose hasta el siglo VI. Se supone que la obra original debió ser mucho menos extensa que la definitiva, pero a ella fueron añadiéndose con el

tiempo leyendas diversas y textos filosóficos, como el conocido *Bhagavad-gita*.

Respecto al que generalmente se considera su autor, Krishna-Dvaipayana, fue el mismo que arregló los Vedas, por lo que se le dió el nombre de Vyasa o compilador.

El Mahabharata narra las distintas luchas para conseguir el trono de Hastinapura emprendidas por los hijos de dos hermanos, Pandu y Dhritarashtra; son éstos los Pandava (hijos de Pandu) y los Kaurava (hijos de Kuru).

Para evitar un conflicto, el rey Dhritarashtra dividió su reino en dos partes, cediendo Hastinapura y las regiones vecinas a sus hijos y Indraprastha⁵⁸ y sus alrededores a sus sobrinos, los Pandava. Este reparto no consiguió que los Kaurava quedaran conformes, por lo que incendiaron la casa en la que se encontraban sus cinco primos. Los Pandava pudieron escapar y decidieron reconquistar su territorio, lo que, después de diversas aventuras acontecidas durante años, terminaría dando lugar a una gran batalla entre los clanes rivales⁵⁹. Esta batalla era una de las partes de la obra más conocida, y frecuentemente transmitida por la tradición oral.

Después de la huida de los cinco hermanos Pandava y de su matrimonio común con Draupadi, se produce el encuentro con Krishna, que se convierte en el cochero del carro de Arjuna, el tercero de los Pandava.

⁵⁸. - Situada en el emplazamiento de la actual Delhi.

⁵⁹. - Esta batalla, según excavaciones recientes, podría haber ocurrido a finales del siglo XI antes de Cristo.

Los Kaurava, dirigidos por el mayor de los hermanos, Duryodhana, proponen una reconciliación a los Pandava, pero en el transcurso de una partida de dados trucada ganan los territorios de sus primos y también a su esposa común Draupadi. Entonces los Pandava debieron exilarse durante doce años, finalizados los cuales recobrarían sus posesiones. Al fin de este exilio en el bosque los Pandavas reclaman sus derechos pero no son escuchados, lo que da lugar a una sangrienta batalla que dura dieciocho días. Excepto tres miembros de cada clan, todos mueren en el combate; entonces Yudhisthira, el jefe de los Pandava, hace las paces con Dhritarashtra y se convierte en rey de Hastinapura. Por su parte Dhritarashtra se retira al bosque con sus mujeres, y perece en un incendio. Después se narra la muerte de Krishna y su hermano Balarama, así como el retiro al Himalaya de Yudhisthira y sus hermanos.

Los brahmanes intervinieron en el texto que narraba esta historia, añadiendo consideraciones religiosas y didácticas, que aparecen sobre todo en los libros doce y trece, además de obras que seguramente fueron concebidas de forma independiente, como el citado *Bhagavad-gita*, que forma parte del libro sexto. Así el Mahabharata, inicialmente un poema épico, adquiere significados mucho más amplios, entre los que abundan los religiosos y morales.

El resumen del Mahabharata por libros es el siguiente:

1.- *Adi-parva*. Introducción y genealogía de los Kaurava y Pandava; vida y matrimonio de Dhrutarashtra y Pandu y nacimiento de sus hijos; incendio de la casa de los Pandava y fuga; matrimonio de los hermanos con Draupadi cuando Arjuna, el tercero, gana el Svayambara⁶⁰; reencuentro con Krishna.

2.- *Sabha-parva*. Encuentro de los dos clanes en Hastinapura; durante una partida de dados los Pandava pierden su reino y a su esposa y parten al exilio.

3.- *Vana-parva*. Aquí se narra la vida de los Pandava en el bosque y la historia de Nala y Damayanti⁶¹.

4.- *Virata-parva*. Las aventuras de los Pandava, con sus personalidades encubiertas, en la corte del rey Virata, a quien se dan a conocer al final y se vuelve su aliado.

5.- *Udyogya-parva*. Los Kaurava y los Pandava se preparan para la guerra. Krishna, que estaba emparentado con las dos familias, intenta evitar la batalla, al final se convierte en el cochero de Arjuna.

6.- *Bhishma-parva*. Bhishma dirige el ejército de los Kaurava. En este libro se incluye el *Bhagavad-gita*.

7.- *Drona-parva*. Describe las operaciones militares de Drona, el preceptor militar de los Kaurava.

8.- *Karna-parva*. Arjuna mata a Karna, rey de Anga y aliado de los Kaurava.

⁶⁰. - La ceremonia por la que una princesa ponía una prueba a sus pretendientes para decidir cual de ellos sería su esposo.

⁶¹. - La historia de estos amantes es muy famosa tanto en India como fuera de sus fronteras; el rey Nala consiguió la mano de Damayanti a pesar de que se encontraban varios dioses entre sus pretendientes.

9.- *Shalya-parva*. Muerte de Shalya, rey de Madra y aliado de los Kaurava, mueren todos los Kaurava excepto tres. Duryodhana muere a manos de Bhima, en un sangriento combate de porras.

10.- *Sauptika-parva*. Los tres supervivientes Kaurava atacan de noche el campamento de los Pandava, provocando una gran masacre.

11.- *Stri-parva*. Lamentaciones de las viudas de los hombres de ambos ejércitos y de la reina Gandhari⁶².

12.- *Shanti-parva*. Bhishma⁶³ habla de los deberes de los reyes y de los medios para obtener la liberación última.

13.- *Anushasana-parva*. discursos dirigidos por Bhishma a Yudishtira, el mayor de los Pandavas, sobre los deberes de la sociedad, las partes didácticas se ilustran con leyendas o fábulas. Muerte de Bhishma.

14.- *Ashvamedhika-parva*. Yudhisthira realiza el sacrificio de un caballo como prueba de su supremacía.

15.- *Ashrama-parva*. El rey Dhritashatra se retira al bosque con sus esposas Gandhari y Kunti y con su corte, mueren en un incendio.

16.- *Mausala-parva*. Muerte de Krishna, Balarama y toda la tribu de los Yandavas a la que pertenecían, provocada por peleas entre ellos. La ciudad de Dvaraka, la capital, se hunde en el océano.

⁶².- La esposa de Dhritarashtra y madre de Duryodhana, era princesa de Gandhara.

⁶³.- El hijo de Santanu y Ganga, que renunció a su reino y a los placeres terrenales.

17.- *Mahaprasthanika-parva*. Abdicación de Yudishthira y viaje al Himalaya con sus hermanos, Draupadi y el perro Sva. Por el camino el peso de las faltas pasadas hace que todos mueran, excepto Yushishthira y el perro. Llegan al monte Meru, donde son acogidos por Indra.

18.- *Svargarohana-parva*. Yushishthira entra al monte Meru, al cielo, donde se encuentra con los hermanos Kaurava, pero no consigue hallar a sus padres y sus hermanos. Pregunta por ellos y le muestran un lugar horroroso, donde está su familia, pasando grandes sufrimientos; decide compartir su suerte con la de ellos y son perdonados por los dioses⁶⁴.

Además de estos dieciocho libros en el Mahabharata se contiene el *Harivansa*, la genealogía de Hari o Vishnu y de su reencarnación Krishna, también contiene relatos de las aventuras de este último y algunas leyendas⁶⁵.

El Mahabharata fue ilustrado en muchas ocasiones en las diversas escuelas de pintura indias, se ilustraron tanto la obra completa como algunos de sus libros por separado⁶⁶.

En la corte mogol también se llevaron a cabo múltiples copias del Mahabharata, llamado en este ámbito *Razmname* o

⁶⁴.- La identificación de cada uno de los personajes que aparecen en el Mahabharata puede encontrarse por orden alfabético en FREDERIC, 1987, pp. 691-693, y por orden de aparición en la obra en VYASA, 1986, índice final.

⁶⁵.- Este último libro, en el que se aconseja el culto a Krishna, se escribió más tarde que el resto y ha sido copiado e ilustrado de forma independiente en muchas ocasiones.

⁶⁶.- Ver LOSTY, 1982, p. 65.

"Libro de guerreros". Akbar fue el primero en encargarse este tipo de obras, pero su iniciativa fue seguida de inmediato por miembros de su corte como Abd al Rahim, Khah-i Khahan⁶⁷, y posteriormente por varios de los descendientes del emperador.

Las ilustraciones contenidas en el presente manuscrito son las siguientes:

1.- Página inicial, decoración lobulada y en el centro representación del dios Ganesha⁶⁸, sentado y con las manos juntas en gesto de saludo.

2a.- Cuatro damas hablando en el interior de un palacio, delante de éste, en el césped, aparece un niño vestido de rosa tumbado, en primer plano entrevista entre dos príncipes y dos brahmanes, con dos sirvientes a los lados.

2b.- Las cuatro damas en el palacio, ahora sentadas, conversan. En primer plano hay tres guerreros de rodillas, con sus espadas y escudos en el suelo, que contemplan a un grupo de damas, de las cuales una baila y cuatro tañen diversos instrumentos musicales. En el cielo, sobre el palacete, hay tres cabecitas con coronas.

⁶⁷. - Una ilustración del manuscrito encargado por este gobernante se publica en ROGERS, 1993, p. 115.

⁶⁸. - Ver p. 111 de este trabajo.

3.- En una gran cama, en la que se ha acentuado mucho la perspectiva, hay un hombre tumbado, rodeado de serpientes. Detrás, en el interior de un edificio, un hombre reza.

4.- En primer plano se presentan dos grupos de guerreros, uno de los del grupo de la izquierda se inclina ante un príncipe vestido de blanco. En el plano medio un arquero dispara una flecha a un pez situado sobre un estandarte, a su derecha dos guerreros luchan con mazos. Al fondo un grupo de damas y caballeros, sentados en una terraza, conversan.

5a.- Batalla. Seis guerreros enfrentados tres a tres, cada uno de ellos sobre un carro tirado por dos caballos, se disparan flechas.

5b.- Un grupo de príncipes, sentados sobre una alfombra en un sencillo paisaje, contempla como un guerrero vestido de negro sostiene a un hombre por el cabello.

6.- Un grupo de trece príncipes, con la cabeza nimbada, para resaltar su nobleza, y cada uno de ellos sobre un carro de dos caballos, son dirigidos por otro, más anciano, con barba blanca y nimbo resaltado por rayos.

Esta escena, que representa la preparación de una batalla, es posiblemente una de las descritas en los parvas que van del cinco al diez, aunque de acuerdo con la narración original debería estar situada más adelante.

7.- Un hombre, precedido por un guerrero, camina llevando sobre sus hombros a otros tres hombres y una mujer mientras al fondo, en una ciudad, arde una casa.

Esta escena puede representar el incendio de la casa de los Pandava, son cinco aquí los personajes masculinos, y su posterior huida, pero de nuevo, acorde con el texto del Mahabharata, este suceso ocurre antes de las preparaciones a la batalla.

8.- En un paisaje abierto, en el que aparecen algunas líneas de arbustos, un guerrero golpea con un mazo en la cabeza a un demonio rojo⁶⁹.

9.- Dos grupos de príncipes, uno compuesto por cinco personajes y otro por seis, entre los que se encuentra Krishna, conversan entre sí. En segundo plano un arquero se dispone a disparar su flecha hacia un pez, situado en lo alto de un banderín introducido en un jarrón. Más atrás se hallan dos príncipes y una dama con dos guirnalda de flores en las manos.

10.- Un arquero ha conseguido traspasar con una flecha a un pez situado sobre un palo, una mujer le cruza una guirnalda sobre el pecho mientras otra detrás extiende el brazo, al lado hay dos guerreros. En primer plano se encuentran reunidos dos grupos de príncipes, entre ellos está también Krishna.

⁶⁹. - Ver A.A.V.V. -~~Krishna, the divine lover~~ p. 81.

En el *Svayambara* de Draupadi Arjuna, el tercero de los Pandava, gana la mano de la princesa al conseguir acertar con una flecha en el ojo de un pez situado sobre un alto palo. Esta escena pertenece al primer *parva*⁷⁰.

Tanto en esta ilustración como en la anterior se ha puesto mucha atención en la representación de los rostros y en los adornos de los trajes de todos los personajes.

11.- Boda de los cinco Pandavas con Draupadi. Los novios y la novia están sentados en una alfombra, ante una hoguera⁷¹, delante de ellos hay dos brahmanes con textos sagrados en las manos, hay otros dos personajes sentados en el suelo y uno en una silla⁷². Al fondo, en el interior de un palacio, un grupo de mujeres presencia la escena.

Esta ilustración, por el fondo negro que pretende dar una ambientación nocturna, y por la forma esquemática de representar las palmeras alrededor del toldo, recuerda más que ninguna de las restantes a las pinturas de la escuela de Mewar.

12a.- Bajo un toldo, se encuentran sentados un príncipe y una princesa, delante de ellos, en el suelo, se ven los dibujos

⁷⁰. - Ver Vyasa, 1986, p. 139.

⁷¹. - Una de las partes más importantes de las bodas hindúes se celebra siempre ante una hoguera, alrededor de la cual los novios dan varias vueltas, se suele hacer de noche.

⁷². - Este tipo de mueble, muy poco utilizado en la India tradicional, se introduce en las representaciones pictóricas sobre todo a partir del siglo XIX, como una muestra de la relevancia del personaje que lo utiliza.

rituales de la hoguera, enfrente hay un grupo de brahmanes, un hombre y una mujer, alrededor del grupo hay varios candelabros encendidos.

12b.- Un príncipe, sentado y mostrando una de sus piernas, contempla a una bailarina y un grupo de mujeres músicas; detrás, en el interior de un templo, hay una mujer con un niño en los brazos.

13.- Krishna en un carro y un rey-guerrero en otro disparan sus flechas contra un grupo de personajes con aspecto salvaje, con barba y pelo largo, que están situados detrás de una zona de vegetación frondosa y un río, aseteados y ensangrentados, comiendo unas bolas blancas.

14.- En el exterior de un palacio un personaje nimbado, sentado en un trono, conversa con cinco guerreros, sentados sobre una alfombra. En primer plano están cuatro brahmanes con sus textos en las manos. Detrás del grupo hay un bosquecillo con frondosa vegetación.

Puede tratarse aquí del momento, perteneciente al libro cuarto, en que los Pandava se identifican ante el rey Virata y éste se convierte en su aliado⁷³.

En esta ilustración y en la anterior, como algo excepcional, se ha puesto bastante detalle en la representación de la vegetación, en la que se ha creado un juego cromático.

⁷³. - VYASA, 1986, p. 495.

15.- Vishnu, sobre el ave Garuda⁷⁴, con una espada en la mano, se dirige hacia un trono en el que se sienta un guerrero, a su lado hay otro guerrero y delante de ellos otros dos más, sentados en un carro tirado por un caballo.

16.- En una terraza un príncipe, sentado en un trono, saluda a un guerrero, que se inclina con las manos juntas ante él. Delante hay otros dos personajes, uno joven y otro anciano, y detrás otros tres, dos guerreros y un sirviente.

Tanto por los atuendos como por los bigotes y las barbas, los personajes aquí representados se asemejan muchísimo a los príncipes de los retratos sihks.

17a.- En una terraza, un príncipe sentado en un trono recibe a un grupo de guerreros, armados y con cascos, uno dirige los brazos hacia delante.

17b.- en una terraza, un caballero bajo una sombrilla conversa con otro. Delante de ellos, en el suelo, conversan cuatro personajes, enfrentados dos a dos. Esta escena, que se repite en varias ocasiones a lo largo del manuscrito, tiene la composición típica de los retratos mogoles, que se empleó con muchísima asiduidad en las escuelas rajput del siglo XVIII.

18a.- En esta escena, muy semejante a la anterior, el mismo príncipe, posiblemente Duryodhana, conversa con Krishna,

⁷⁴. - Ver pp. 106 y 107 de este trabajo.

abajo también están sentados los cuatro personajes de la escenas precedente.

Es en el libro quinto del Mahabharata donde Krishna propone a Duryodhana la opción entre ayudarle a él, como individuo aislado, en la lucha contra los Pandava, o la cooperación con un gran ejercito; en esta entrevista el Kaurava elige desacertadamente la segunda opción⁷⁵.

18b.- En un jardín, ante la puerta de un palacio, se encuentran un grupo de brahmanes y otros personajes ante una hoguera, con jarras y diversos platillos a su alrededor. Delante, sentados sobre una alfombra, Krishna y el príncipe vestido de naranja de las escenas anteriores conversan con otros cuatro personajes.

19.- Entrevista entre dos grupos de príncipes, seis y cinco, en una terraza; abajo, en paralelo con los anteriores, se produce otra entrevista, ahora entre seis y cuatro, todos tienen las manos pintadas de henna.

Este tipo de entrevistas, que como ya se ha comentado son muy repetidas entre las ilustraciones de esta obra, nos muestran a ambos clanes de guerreros estableciendo conversaciones con sus aliados.

20.- En el exterior de un palacio se encuentra Krishna sentado ante una hoguera, mientras un personaje le masajea

⁷⁵. - VYASA, 1986, p. 517.

los pies; al otro lado están sentados un brahman y un grupo de príncipes, rodeados por varios objetos rituales.

Delante hay un grupo de guerreros y dos personajes sentados que se entrevistan con otros seis, de estos últimos el del extremo, que está sentado en la misma posición que los demás, tiene la cabeza cortada y colocada en el suelo a su lado⁷⁶.

21.- Un grupo de brahmanes y de príncipes, entre los que se encuentran dos de los que aparecían en escenas anteriores, están sentados en una terraza ante un juego. Entre ellos se encuentran también dos mujeres, una sentada y otra a la que lleva un personaje cojida por la muñeca.

Aunque esta escena está colocada bastante atrás con respecto a lo que se correspondería con el texto, podría tratarse de la partida de dados por las que los Pandava se ven obligados a exilarse⁷⁷.

22a.- Grupo de personajes al borde de un río, uno de ellos se baña, ayudado por un sirviente. En el cielo brilla un sol con carita humana, mientras en el horizonte se ve un resplandor de amanecer⁷⁸. Se ha intentando un efecto de realismo en la

⁷⁶.- Para una ilustración semejante y una explicación completa de este pasaje ver A.A.V.V. -Krishna, the divine lover- lam. 85 y p. 91.

⁷⁷.- VYASA, 1986, pp. 249-254.

⁷⁸.- Es en este momento del día el que los hindúes prefieren para sus abluciones.

transparencia de las aguas, que deja ver los cuerpos de los que están dentro del río.

22b.- Entrevista. Los cinco Pandava, con pieles sobre los hombros, se entrevistan con cuatro personajes, que han llegado en un carro que está a su lado, sujeto por un cochero; una mujer contempla la escena desde un interior.

23a.- Un guerrero tiene sujeto por las piernas a un demonio rojo, con cuernos y alas. Delante entrevista de cuatro personajes, uno de ellos nimbado, con otros cuatro y una dama, de los de este grupo uno también tiene nimbo, y muestra al otro una página.

23b.- En un paisaje abierto, Krishna conversa con uno de los Pandavas, ante la presencia de los otro cuatro hermanos, otros personajes, y una dama que se asoma a un balcón, adornado con ricas telas. A un lado hay un carro de caballos vacío. Esta escena muestra a Arjuna eligiendo a Krishna como su cochero⁷⁹.

24.- Los Pandava conversan con un grupo de brahmanes mientras una dama contempla la escena desde el interior de un edificio. En el horizonte se ve un efecto luminoso anaranjado y algunas nubes.

⁷⁹. - Ver KRAMRISCH, 1986, lam. 126 y comentario en p. 187.

25.- Escena similar a la anterior. Ahora uno de los Pandava conversa con un guerrero, detrás hay una dama en la puerta de un palacio y delante tres príncipes conversan con tres brahmanes.

26.- En un sencillo paisaje un rey armado adelanta los brazos ante Siva, también armado.

27.- En otro paisaje un guerrero toca los pies de Siva, a su lado hay una dama elegantemente vestida.

28.- Entrevista de varios personajes, entre los que se encuentra una dama, en una terraza; detrás de la balaustrada se ve un campo repleto de flores.

29a.- En un paisaje montañoso un ser fantástico, con cuerpo de hombre, alas y cuernos, lleva en sus brazos a dos guerreros y una dama.

29b.- El personaje fantástico de la escena anterior, volando, lleva sobre su espalda a un guerrero, que le sujeta por los cabellos, cada uno de ellos tiene una maza en la mano; delante tres personajes con pieles sobre los hombros, una dama y otro con un papel en la mano.

30a.- En un paisaje montañoso el guerrero ataca al personaje fantástico.

30b.- En la puerta de un palacio una dama y un principe reciben a un guerrero. Abajo tres personajes conversan con tres brahmanes.

31.- Un príncipe, con nimbo y corona, recibe a los Pandava, en un templete próximo se encuentra una princesa. El enmarque arquitectónico de esta escena está mucho más decorado que el resto de los que aparecen en este manuscrito.

32.- En una escena nocturna un guerrero, vestido de dorado, dispara su arco desde un carro tirado por caballos contra una masa de gente al borde de un río; son hombres y mujeres, muchos y muy apiñados, todos van casi desnudos, pero sus cuerpos se adornan con multitud de joyas que brillan en la oscuridad. Entre la masa están también dos demonios rojos con cuernos, un unicornio, algunas cabras y otros seres alados.

33.- Composición semejante a la anterior, pero en este caso mucho más iluminada, entre la masa aparecen ahora menos con joyas, algunos están ensangrentados y con flechas clavadas.

34a.- Un guerrero se inclina ante Siva, con tres cabezas, que está colocado al lado de un carro.

34b.- Se repite la composición de las ilustraciones 32 y 33, ahora con luces de anochecer.

35a.- En la puerta de un palacio una dama y un hombre, con una piel sobre los hombros, conversan con un guerrero, a los lados hay dos brahmanes y tres príncipes y delante un carro de caballos vacío.

35b.- Un monstruo alado está devorando a un personaje vestido de rojo, mientras suelta humo por la boca, otro personaje contempla la escena.

36a.- Un príncipe entrega un papel a un personaje con una piel sobre los hombros, delante un guerrero.

36b.- En la puerta de un palacio Krishna se entrevista con un grupo de personajes, posiblemente se trata de la escena que representa la noche antes de la batalla⁸⁰.

37.- Dibujo preparatorio de una entrevista.

38.- Batalla. Dos grandes ejércitos, sobre carros de caballos, apuntan con sus flechas a contrincantes.

39.- Escena similar a la anterior, en este caso hay dos hombres derribados entre los ejércitos y varias vacas que huyen.

⁸⁰. - Una escena semejante, de 1800, de la escuela de Kangra, publicada en KRAMRISCH, 1986, p. 135.

40.- Otra batalla, aquí el número de personajes es más reducido.

Todas estas batallas describen la acción central del Mahabharata, que se produjo en la llanura de Kurukshetra⁸¹, es la parte más conocida y más representada en los manuscritos ilustrados⁸². Estas batallas abarcan desde los libros siete a diez de esta obra⁸³.

41.- En una terraza se encuentran reunidos varios personajes, los tres centrales en una tarima, protegidos por una sombrilla, y el resto en sillas. Delante hay otro personaje sentado en una banqueta, con los brazos levantados.

En esta ilustración tanto el cromatismo como las fisonomías y el mobiliario difieren de las anteriores, por lo que posiblemente se debe a un artista diferente.

42.- Krishna, frente a un guerrero, saca la lengua, al lado hay un carro vacío tirado por dos caballos blancos.

En este manuscrito la mayoría de las pinturas son de buena calidad, sin embargo, en las páginas del final comienzan a aparecer miniaturas de muy mala calidad y seguramente muy posteriores y algunos espacios en blanco en el texto.

⁸¹.- En una zona próxima a la actual ciudad de Delhi.

⁸².- Ver SRIVASTAVA, 1983, lam. 43.

⁸³.- Para una explicación amplia de todo lo relacionado con estos pasajes del Mahabharata ver A.A.V.V. - Krishna, the divine lover- pp. 91-99 y lam. 91-93.

En general las fisonomías y en especial los rostros, redondeados y con sombras marcadas en el cuello y las sienes, son típicos de la zona del Punjab y Cachemira en los siglos XVIII y XIX.

Los paisajes en la mayoría de las ilustraciones son muy esquemáticos, consistiendo en extensiones verdes, planas o con pequeños montículos, y sobre ellos ordenadas líneas de arbustos o de árboles; toda la atención se centra en la representación de los personajes.

Ni en los trajes ni en los tipos físicos se ha realizado un intento de recreación histórica. Los personajes van vestidos como los príncipes y cortesanos del momento de realización del manuscrito, y muchos de ellos a la manera mogol (en especial en las ilustraciones nº 17 y 18).

En cuanto a Krishna, su representación se ajusta perfectamente a las de todas las escuelas pahari del momento, con la piel de color azul, cubierto con una capa amarilla y en algunas ocasiones con zancos, como los que usaban los pastores de la zona (ilustraciones 9 y 10).

El estilo de la mayoría de las representaciones se aproxima al surgido en el Punjab después de la caída de Kangra, y tiene relaciones con la pintura de esta escuela; sin embargo en otras encontramos más acentuadas las características de la pintura sikh, con sombreados más marcados y una fisonomía diferente, por ejemplo en las ilustraciones 8 y 13. Estos cambios de estilo hacen pensar que serían varios los artistas que participaron en la ilustración de este manuscrito.

Referencias bibliográficas: TORRALBA SORIANO, Federico.

-Museo de Béjar- Gráficas Europa. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca 1972. PP. 62-63, el texto es el siguiente:

"Núm. 156: MANUSCRITO INDIO (Nº inv. 4)

Papel. 0'19 x 0'32. Probablemente siglo XVIII.

El libro ha sido encuadernado en occidente o por lo menos a lo occidental recortándole al encuadernarlo la anchura de los márgenes originales. Por lo menos una parte del texto debe referirse a la historia de Krisna, según puede deducirse de alguna de las pinturas. El texto va escrito en persa con caracteres arábigos con tinta negra y gran número de páginas recuadradas con un filete de oro y carmín.

La decoración miniada es muy abundante y de carácter netamente indio; muy rica de color y de ejecución muy dispar, ya que las hay extraordinariamente finas, claramente derivadas de la miniatura mogul, mientras que otras son mucho más toscas e ingenuas, más pobres de color, concepto y detalle. Muy pocas llegan a ocupar la totalidad de una página, lo más frecuente es que tengan aproximadamente la mitad de esa superficie; el ritmo de esas ilustraciones en cuanto a distribución es también muy desigual, pues a veces cubren páginas fronteras entre sí y en otras ocasiones hay cuadernillos enteros sin una sola miniatura. Es necesario hacer constar que bastantes de ellas están sin concluir, incluso algunas en mero esquema, con pequeños croquies o indicaciones sobre la superficie del papel; otras han

recibido únicamente el color de los fondos. Hay 80 miniaturas, más tres cabeceras decoradas.

El papel del manuscrito ha sido en gran parte restaurado y sus márgenes rehechos, pues se ve estaba en muy mal estado. Dato curioso es la presencia, pegada a una de las páginas del libro, de una fotografía de un personaje aristocrático indú moderno, posiblemente uno de los propietarios recientes del libro."

16.- VISHNU ENTRONIZADO CON ADORADORES

Nº Inventario: s/n.

Localización: Colección particular. Madrid.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 20 x 10,5 cms.

Escuela/fecha: Escuela Rajput. Rajasthán. Jaipur. Siglo XIX.

Restauración: No.

Desperfectos: Pintura rozada y fragmentos saltados en el lateral derecho y en el ángulo inferior izquierdo.

Estado de conservación: Bueno.

Sobre un fondo de color amarillo intenso se ha creado una composición equilibrada, en la que los personajes están dispuestos de forma simétrica. En el centro, sentado sobre un trono de líneas sencillas decorado en rojo y blanco y en cuya base se representa una tortuga⁸⁴, se encuentra situado el Dios, sentado en postura de loto, con una corona de cinco puntas sobre su cabeza, un pectoral, diversas joyas y una guirnalda, que representa los diversos elementos⁸⁵, adornando su cuerpo. Su piel es de color azul, su color característico⁸⁶, en el centro de la frente destaca un *chakra*

⁸⁴. - La tortuga es el segundo avatar de Vishnu.

⁸⁵. - FREDERIC, 1987, pp. 1338-39, y DOWSON, 1989, p. 360 y ss.

⁸⁶. - Como ya se vió, y se verá en las obras que vienen a continuación, el azul es también el color de Krishna, su más famoso avatar.

pintado en rojo con un punto blanco en el centro. Sus cejas y su nariz están dibujadas en un trazo continuo de color negro, en el rostro destaca por contraste el blanco de los ojos.

A ambos lados del trono dos adoradores, con coronas y trajes amarillos anaranjados, abanicán al Dios. En la parte superior, dos figuras aladas, con lujosas vestimentas, arrojan pequeñas estrellas sobre Vishnu. Este tipo de figuras, que se usó mucho en la pintura mogol, en especial en los retratos de los emperadores, es una influencia de la pintura occidental⁸⁷.

En la parte baja, próximas al podio en el que se encuentran el resto de los personajes de esta escena, se trata de dos mujeres con sus hijos; una de ellas lleva al pequeño en sus brazos, mientras que la otra lo tiene sujeto de la mano. Ambas llevan dibujos con henna en sus manos y una marca, *tika*⁸⁸, en la frente.

Vishnu, una de las deidades puránicas, es la segunda persona de la *Trimurti* o Triada hindú, (Brahma-Vishnu-Siva) y se representa en el lado izquierdo de ésta; su principal trabajo es el de la preservación del mundo, aunque también tiene su faceta creadora y destructora. Es adorado en su

⁸⁷. - En la pintura persa, en especial en la época safávida, también se encuentran este tipo de figuras aladas; éstas suelen aparecer en textos islámicos, y tienen una relación más directa con los ángeles.

⁸⁸. - La *tika* es una marca de polvo de sándalo, que se colocan en la frente los hindúes, hombres y mujeres, cuando visitan un templo.

forma original y también a través de sus diez avatares o encarnaciones, de las cuales la más importante es la octava, en la que se encarna en Krishna. Es designado por multitud de nombres diferentes⁸⁹, cuya repetición es un acto de devoción para sus adoradores. Lo más habitual es que sea representado con cuatro brazos y que lleve varios emblemas simbólicos que lo identifican⁹⁰. Aquí lleva tan sólo un pectoral *kaustubha*, que representa a las almas.

En esta composición, en la que la línea y el plano dominan sobre el volumen; se ha utilizado la perspectiva jerárquica en la representación de las figuras. Vishnu es el personaje de mayor tamaño, a éste le siguen en dimensiones los adoradores que están próximos a él, en una colocación claramente privilegiada, mientras que las mujeres tienen una proporción aún menor.

Los colores intensos contrastados amarillo, rojo, azul, en la parte superior, dan lugar a una composición alegre y llamativa. En la parte inferior, donde se encuentran situadas las dos mujeres, el colorido es más armónico, más suave.

A pesar de la simetría y la rigidez de esta composición, característica de las representaciones de divinidades en las escuelas del Rajasthán, en las mujeres, vestidas y adornadas a la forma clásica de la región⁹¹, se refleja una intención

⁸⁹.- En WILKINS, 1987, p. 134, se enumeran los diferentes nombres de Vishnu.

⁹⁰.- Ver FREDERIC, 1987, p. 1139.

⁹¹.- Detalles sobre los trajes, los adornos, y cada uno de sus nombres en SINGH NEERAJ, 1991, p. 45.

expresiva y un cierto aire cotidiano a través de sus gestos. En sus fisonomías también puede apreciarse una evidente desproporción, sobre todo en sus brazos.

Esta imagen se corresponde con el estilo característico local de la escuela de Jaipur, en el que predominan las líneas marcadas, los contrastes intensos de color y las composiciones esenciales y simétricas. Este tipo de composiciones se relaciona con las budistas o jainistas anteriores a la época mogol y probablemente se mantuvo debido a que la escuela de Jaipur, a pesar de su proximidad geográfica a Delhi, permaneció bastante alejada de las influencias exteriores, fueran éstas mogolas, persas u occidentales⁹².

El rojo intenso del borde, es uno de los colores aplicados con más frecuencia en la escuela de Jaipur⁹³, más ocasionalmente se utiliza para este fin el amarillo o los dorados.

⁹². - Como ya se ha visto en el capítulo de las escuelas del Rajasthán, sí existió esta influencia en los retratos y temas de corte, siendo los religiosos los que se mantuvieron más arraigados a las tradiciones locales.

⁹³. - SINGH NEERAJ, 1991, p. 45.

cuerpos. Ambos llevan en una de sus manos una escobilla⁹⁴, con la que abanican a Vishnu. Sus rostros tienen rasgos estilizados, con los ojos muy rasgados, nariz puntiaguda, característica de Jaipur, y boca pequeña. Su postura es simétrica pero la falda de la mujer, un poco más voluminosa que la ropa del hombre, sobrepasa los límites del marco.

El grupo se encuentra en una terraza; el suelo aparece adornado con menuda decoración geométrica en tonos rosas; también aparece decoración geométrica en la barandilla que limita la terraza. A los pies del trono hay una pequeña serpiente.

El fondo está constituido casi únicamente por un plano de color verde, en los lados derecho e izquierdo aparecen dos plantas esquemáticas, también en disposición simétrica, con hojas delgadas, muy estilizadas. En la parte superior se ha dedicado una pequeña franja de la superficie del fondo para la representación del cielo, en él hay unas nubes blanquecinas que alternan ordenadamente formas redondeadas y alargadas.

Los tirthancaras son los maestros, divinizados, de los jainas, tradicionalmente son veinticuatro, de los cuales el último, Mahavira, es el más venerado⁹⁵. Los tirthancaras se representan generalmente absolutamente rígidos, en pie o

⁹⁴.- Este tipo de abanicos con mango son tan comunmente usados en India que aparecen en todo tipo de representaciones pictóricas, independientemente de su temática.

⁹⁵.- Para ampliar información sobre el jainismo ver pp. 8 a 14 de este trabajo.

sentados en tronos, y desnudos o semidesnudos⁹⁶. Cada uno se caracteriza por un color diferente, y por un emblema determinado, frecuentemente un animal, que se coloca a los pies de la representación.

De los veinticuatro tirthancaras hay dos que se caracterizan por su color blanco, son éstos Chandraprabha, el hijo del rey Mahasena y la reina Lakshmana, que se simboliza por un creciente lunar y Pushpadanta o Suvidhinatha, hijo del rey Sugriva y la reina Rama, sus animales simbólicos son un cocodrilo o un cangrejo de mar⁹⁷.

Aquí ninguno de los símbolos mencionados se corresponde con el de la representación, pero esto tampoco es nada excepcional en este tipo de imágenes, pues muchas de ellas aparecen sin símbolos, o con otros diferentes a los tradicionales.

Una característica típica de las representaciones jainas, tanto escultóricas como pictóricas, se encuentra en el hieratismo absoluto de la imagen central, y también en la ligera sonrisa que esboza. Aunque el período de mayor apogeo de la pintura jaina se produjo entre los siglos XIII y XVI, y en especial en la zona de Gujarat, los jainistas han seguido encargando miniaturas y manuscritos ilustrados hasta nuestro siglo.

⁹⁶. - La desnudez de este tipo de representaciones, sobre todo en las escultóricas, más visibles, provocó el rechazo del emperador mogol Aurangzeb, por lo que muchas de ellas fueron mutiladas, en especial sus rostros y sus genitales.

⁹⁷. - FREDERIC, 1987, p. 1074.

La escuela de Jaipur fue una de las escuelas del Rajasthán de las que se vieron menos afectadas por la influencia mogol. Las obras de esta escuela, como puede apreciarse en este caso, destacan por su simetría y por el aire peculiar de los personajes, en los que se muestra dignidad y sintetismo. Los dibujos son simples y las composiciones sencillas y expresivas.

Los personajes que aparecen en las miniaturas de esta escuela hacen recordar la sencillez, la sobriedad y la fuerza expresiva de las composiciones pre-mogolas, incluso los realizados en fechas muy tardías.

18.- YANTRA - HANUMAN

Nº Inventario:

Localización: Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

Material/soporte: Témpera y tinta. Papel sobre tela.

Medidas: 57'5 x 51'5 cms.

Escuela/fecha: Rajput. Rajasthan. Jaipur. Alrededor de 1800.

Restauración: No.

Desperfectos: Conserva las marcas de haber estado doblada en varias partes, en las arrugas que se han producido en el papel y en las zonas de suciedad a su alrededor. El papel está roto en la línea central horizontal.

Estado de conservación: Bueno.

En este yantra Hanuman es mostrado en toda su magnificencia, llevando el estandarte y los atributos que muestran en él todos los poderes del universo⁹⁸.

Hanuman, el rey de los monos, está situado en el centro de la composición, mostrando todo su poder mediante los diversos atributos que sostiene en doce brazos, entre ellos vemos varias plantas, un libro con las escrituras, diversas armas y un estandarte.

Va tocado con un gorro de cinco cabezas, una serpiente rodea su cuello, tiene marcado un *chakra* sobre el pecho y saca la lengua.

⁹⁸. - Una representación muy semejante, en la que lleva todos sus atributos en sus múltiples brazos y pisa a dos mujeres en FREDERIC, 1987, p. 456.

A su alrededor, en una escala mucho menor, aparecen diversas divinidades, en el ángulo superior izquierdo dos guerreros, enfrente una mujer sentada con un sari amarillo, hacia abajo un jinete con corona y un nimbo en forma de sol, un joven con cuatro brazos que lleva a un perro por una correa, otra divinidad sobre un elefante y, sobre éste, otro personaje montando a un caprino.

Por toda la ilustración se distribuyen distintas inscripciones, escritas en tinta roja, en diversas direcciones. En la figura de Hanuman aparecen en cada uno de sus miembros.

Hanuman es el más ardiente devoto de Rama y leal de Sugriva⁹⁹. Como hijo del dios del viento, Vayu o Pavana, puede volar¹⁰⁰; su madre era una mona y de ahí proviene su apariencia¹⁰¹. Otras de sus facultades son que posee una inmensa fuerza y es inmortal¹⁰²; es así mismo un gran entendido en hierbas medicinales, y poseedor de otros muchos saberes. Entre ellos, conoce perfectamente la gramática, los Sastras, y sabe descifrar las Escrituras.

Su efigie está presente a menudo en los lugares donde se venera a Vishnu y a Rama, puesto que es un personaje muy conocido y venerado en el ámbito hindú.

⁹⁹. - El hermano de Bali, para el que Rama recuperó el reino de Kishkinda, era un gran amigo de Rama.

¹⁰⁰. - POOVAYA-SMITH y otros, 1989, p. 65.

¹⁰¹. - Los monos vivos se consideran sus representantes, es por ello por lo que actualmente en India pueden verse en muchos templos.

¹⁰². - Sobre su nacimiento y el resto de sus poderes ver WILKINS, 1987, pp. 381-385.

Jugó un papel crucial el Ramayana, como rey de los monos, ayudando a Rama a conquistar Lanka para rescatar a su esposa Sita, que había sido secuestrada por el demonio Ravana¹⁰³.

A Hanuman se le encuentra representado de muy variadas formas; muy a menudo aparece con una cabeza y dos brazos extendidos, en posición de tres cuartos, que deja ver la larga cola que llega hasta su cabeza¹⁰⁴, también puede tener las manos juntas delante de su cuerpo, en *anjali mudra*¹⁰⁵, o con diez brazos y cinco cabezas, o un tocado que las representa, como en este caso. Las cabezas generalmente presentan la suya propia, a Garuda, un hombre, un cerdo y un caballo como encarnaciones de Vishnu.

Dentro de las categorías de rasa esta imagen podría incluirse entre lo heroico y lo furioso. El heroísmo se relaciona con la energía, la valentía y la determinación, y se atribuye a personas de tipo superior, a veces difícil de distinguir de lo furioso¹⁰⁶.

En esta imagen, las líneas del dibujo son muy concretas, esenciales, sin ninguna concesión a los aspectos decorativos. Este sintetismo hace que no se detalle ningún rasgo anatómico, ni ningún elemento que no sea necesario para la comprensión del dibujo.

¹⁰³. - Para las diferentes historias de Hanuman ver FALK, ARCHER, 1981, p. 509 y ss.

¹⁰⁴. - Ver POOVAYA-SMITH y otros, 1989, p. 42.

¹⁰⁵. - Como por ejemplo en MITCHELL, 1982, lam. 43.

¹⁰⁶. - RASA, 1986, p. 151.

A pesar de su simplicidad en cuanto a estilo se refiere, esta pintura encierra una gran complejidad temática, simbólica y ritual; se trata de un *yantra*, un tipo de pintura producido por el tantrismo para estimular energéticamente al iniciado que la contempla.

Debido a la función ritual de este tipo de pinturas, en ellas se prescinde por completo de los elementos decorativos. Son imágenes esenciales, en las que todo lo representado tiene una significación concreta, por eso el tipo de dibujo que se utiliza es de la máxima sencillez.

El tantrismo es un método de conocimiento, que forja uno de sus principales instrumentos en la imagen. Históricamente el término sánscrito Tantra, que significa "trama", aparece en la época de florecimiento del Imperio Gupta, en el siglo VI, sin embargo, su contenido se remonta a épocas anteriores¹⁰⁷, y florecerá en el norte de India entre los siglos X y XIII.

Existen dos tesis diferentes y contrapuestas sobre los orígenes hinduistas o budistas del tantrismo. En cualquier caso, el tantrismo puede identificarse, desde la existencia del presente, con el principio universal, *Shakti*, el Brahma de los hindúes o la vacuidad universal del budismo mahayana. El tantrismo, antes que una ideología doctrinal, es una filosofía.

¹⁰⁷.- Se pueden encontrar pruebas de la existencia del tantra hasta en el primer milenio antes de Cristo, en el Athansa-Veda, y, más adelante, en los Upanishadas y los Dohâ del poeta Saraha, del Siglo VII, cuya obra alimentó al tantrismo tibetano.

El tantrismo utiliza y amplía el conocimiento sobre las pasiones y la sexualidad para obtener un determinado estado espiritual. Activa un conocimiento erótico que transforme la energía sexual en un valor espiritual.

El arte tántrico es un arte sagrado y sus manifestaciones, sean esculturas, manuscritos, broncees o pinturas, pretenden acercarse a una visión completa y material de las aspiraciones del ser humano; se trata de un arte de una gran densidad simbólica. En ningún momento su intención es producir una obra de arte tal y como se entiende en Occidente; no obedece a consideraciones estéticas y no se preocupa en absoluto de respetar un estilo, del cual muchas veces ni siquiera es consciente¹⁰⁸.

El tantrika no se considera un artista, ni siquiera un creador, sino que se siente ligado a un proceso de integración y creación, donde la belleza plástica, si existe, es algo puramente accidental; es una visión absolutamente distinta del concepto individualista del artista que se posee en Occidente¹⁰⁹.

Cuando el tantrica crea una forma nueva, lo hace a través de un concepto específicamente universal, terminando así por modificar unas estructuras objetivas propias.

El arte tántrico es inseparable de la filosofía que lo produce, aunque, tal vez en un primer paso, puede ser

¹⁰⁸. - Para ampliar información sobre el tantrismo los trabajos más específicos son los de RAWSON, 1973 y 1992 (en castellano) y MOOKERJEE, KHANNA, 1989.

¹⁰⁹. - En el capítulo dedicado a la temática ya vimos como esta visión no es exclusiva del tantrismo, sino que se extiende a todas las manifestaciones artísticas del hinduismo.

apreciado por su contenido estético. El concepto de arte tantra descansa directa y conscientemente en la experiencia concreta.

El término tantra procede del radical -tan-, que expresa la noción de extensión, de lo que se extiende, más el sufijo de instrumento -tra-. De esta manera, tantra sugiere un medio de extensión, de desarrollo.

Yantra añade al sufijo de instrumento -tra-, la idea de control y de dominio -yan-, y puede definirse como un instrumento concebido para construir fuerzas psíquicas o pulsiones, conscientes o no, a partir de su proyección en sus estructuras.

El yantra estimula las visiones interiores, la meditación y las diversas experiencias psíquicas. Los yantra son diagramas místicos que utiliza el tantrika a modo de intermediarios técnicos para expresar la vida espiritual.

El yantra es un elemento por medio del cual se concentran las energías visualizadas, aporta formas relativamente rudimentarias que evocan las formas "sutiles" de las imágenes mentales. La interpretación de este tipo de obras es realmente complicada puesto que implica la posesión no sólo de amplios conocimientos teóricos, sino también la familiaridad con todos los ritos concretos que acompañan a la realización y al uso de cada imagen.

Rawson lo expone de la siguiente forma: "En la práctica sólo los *sadhakas* (los que llevan a cabo actos rituales, de culto y meditación) muy avanzados llegan a captar las verdaderas formas implícitas en el yantra ..., y ésta es la

razón de que la mayor parte de los occidentales normales no consigan captarlos intelectualmente; incluso en India, la verdadera naturaleza del yantra suele ser mantenida en secreto, y ese secreto sólo se puede indicar verbalmente entre sadhakas, y jamás se escribe¹¹⁰."

Existen yantras dedicados a las más diversas divinidades hindúes; en Jaipur se realizaron, en especial desde mediados del siglo XVIII a mediados del XIX multitud de yantras semejantes a éste, en estilo y proporciones¹¹¹. Entre todos, Hanuman fue uno de los que centró en el citado período la atención de los sadhakas de esta zona¹¹².

¹¹⁰.- RAWSON, 1973. Edición española 1992, p. 69.

¹¹¹.- En las salas de Museo Nacional de Delhi se encuentran expuestos muchos de ellos.

¹¹².- Ver MOOKERJEE, KHANNA, 1989, p. 140.

LOS TEMAS DE ORIGEN PERSA

19.- ENCUENTRO ENTRE LAYLA Y MAJNUN

Nº Inventario: 15288/5.

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Material/soporte: Pintura al agua sobre papel.

Medidas: 25 x 15 cms. completa, 11'3 x 6'1 cms. ilustración.

Escuela/fecha: Mogol, siglo XVII. Fuertemente influenciada por el estilo persa.

Restauración: Montada sobre papel grueso azul marino, moderno. Detras firma y nº 5.

Desperfectos: Algunas zonas tienen un poco rozada la pintura.

Estado de conservación: Bueno.

En las afueras de una ciudad, que se ve a lo lejos, en un paisaje salpicado por rocas, grupos de árboles y algunos edificios, están Layla y Majnun sentados en la hierba, acompañados de un anciano que sostiene al joven.

Se ha representado el momento de la historia de estos famosos amantes en que Majnun, ante la visión de su amada Layla, se ha desmayado y el viejo derrama sobre él alguna esencia para reanimarlo¹.

¹.- En la obra siguiente, un manuscrito ilustrado de la historia de Layla y Majnun, se explica con más detalle el desarrollo de estos acontecimientos.

Layla, mientras tanto, en una actitud muy comedida, se lleva el índice a la boca². Se produce un gran contraste entre la figura de Layla, elegante, erguida, vestida a la manera persa con un rico traje de brocado³, y su amante Majnun, desvanecido, escuálido y desnudo, con un libro, seguramente sus apasionados poemas de amor a Layla, en la mano.

En primer plano, sobre una rocas, están los animales salvajes, fieles acompañantes de Majnun. Vemos diversas aves, un pavo real, gacelas, conejos, cabras, lobos, tigres y una pareja de grullas⁴ y hasta un cocodrilo en el agua, todos en perfecta armonía.

Salpicados en el paisaje, aparecen diversos personajes en la lejanía, un hombre leyendo al lado de su cabalgadura, otro a caballo y otro que camina delante de él. Más al fondo va un hombre con unas alforjas, y hay otros dos a la puerta de una casa. Todo el paisaje está compuesto con tonos verdosos, suaves y fríos. El cielo, surcado por aves, se ilumina mediante unos suaves reflejos dorados.

Aunque el tono general de esta miniatura mantiene cierta idealización, una observación atenta permite apreciar en ella

².- Este es un gesto que aparece con muchísima frecuencia en las miniaturas persas, y también, aunque en menos ocasiones, en las mogolas; es un ademán indicador de admiración o asombro. En la miniatura nº 3 de éste catálogo aparece un personaje que repite este gesto.

³.- En FALK, ARCHER, 1981, lam. 130, se publica otra miniatura mogol, de 1690, con este mismo tema, en la que Layla va vestida de forma muy semejante.

⁴.- En India las parejas de grullas son símbolos del amor.

detalles de gran realismo. El rostro de Layla, de perfil, está definido por suaves sombrados, que acentúan los volúmenes. La figura de Majnun está marcada por un gran dramatismo; su cuerpo es realmente un esqueleto cubierto de piel, y su rostro, surcado por las arrugas, está lleno de expresión⁵.

Se encuentran detalles de preciso detallismo en las joyas, pendientes, collares, pulseras, que lleva Layla, en su traje y en la manta sobre el camello.

Los animales también están representados con gran realismo. En el paisaje se advierte un trabajo de gran delicadeza, en el que la perspectiva y el sfumato han sido correctamente empleados, sin que por ello el paisaje pierda su sentido idílico. Muchas de las edificaciones que salpican el paisaje podrían estar tomadas de pinturas o grabados occidentales. Entre los árboles hay algunos típicos indios, pintados en color verde azulado con variadas gamas, detrás de la ciudad hay algunas palmeras estilizadas⁶. La calidad de esta miniatura es realmente excelente.

En una roca en el ángulo inferior izquierdo aparece una inscripción en negro. El borde está compuesto por tres

⁵. - Existe una escena muy parecida en una miniatura conservada en el Metropolitan Museum of Art, 13.228.24 Ms. 15 Fol. 128a, también mogol del siglo XVII, en la que están sólo los dos amantes, rodeados de los animales salvajes.

⁶. - En el Museo Nacional de Delhi se expone un tema muy parecido, aunque ella está en pie, aparecen el mismo servidor, animales... También el mismo marco punteado en dorado, pero aquí se trata de oro directamente sobre papel, el río y la ciudad al fondo. Mughal, Oudh, circa A.D. 1740, ACC nº 61.1021. 41 x 29 cms.

piezas, la más exterior en verde punteado en oro, la siguiente en azul también punteado y la siguiente consiste en dos franjas azules con roleos vegetales en las partes superior e inferior de la ilustración.

Los bordes punteados, posiblemente realizados mediante la proyección de la pintura sobre el papel con algún instrumento aerográfico, se produjeron con asiduidad en la pintura mogol; se encuentran así mismo como enmarque de pinturas persas safávidas⁷, pero también se encuentran en obras mucho las lejanas, chinas y japonesas⁸.

⁷. - Ver ATIL, 1973, p. 58.

⁸. - En la Chester Beatty Library de Dublín se conservan cuatro rollos japoneses del Genji Monogatari, de 1688, con un borde igual, también lo encontramos en otros libros japoneses del siglo XVII, como el Yoshitsune Jigokuyaburi y en algunos libros chinos.

20.- LAYLA Y MAJNUN. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: 15.485.

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca.

Medidas: 26'7 x 17 cm.

Escuela/fecha: Punjab-Cachemira. Mediados del siglo XIX.

Encuadernación: Piel marrón, con dibujos geométricos grabados a hierro en portada y contraportada, lomo con dorados; más moderna que el libro, guardas también modernas.

Restauración: Si, en la guardas; muchas páginas con pequeños parches que tapan agujeros, también restauradas las esquinas inferiores.

Desperfectos: La primera página muy deteriorada, faltan trozos. Se ha perdido la esquina superior exterior en casi todas las páginas. Muchos agujeros de insectos. En las últimas páginas manchas de humedad.

Estado de conservación: Regular.

Texto: Distribuido en cuatro columnas, separadas por líneas doradas, caligrafiado en tinta negra, títulos en rojo sobre dorado.

Lenguaje: Urdu.

Nº de ilustraciones: 7.

La historia de Layla y Majnún es la más famosa historia de amor del Oriente islámico. Desde el siglo VII de nuestra era surgieron gran cantidad de versiones de esta historia, y, en el siglo XII, el gran poeta persa Nizami escribió,

basándose en ellas, un poema de más de cuatro mil estrofas⁹. Este trabajo pronto cobró fama, y fue la base de numerosos poemas amorosos que se escribieron posteriormente en Persia, Turquía e India.

El primer gran centro literario persa del que se posee información detallada se creó en la corte de los emires samaníes de Bukhara, en la primera mitad del siglo X. Con la ascensión al poder de dos grandes dinastías turcas, los ghazníes y los selyuquíes se dió un gran impulso a las letras, iniciándose la primera época de la literatura clásica persa. Este auge se dió especialmente en Chazni, durante el reinado del sultán Mahmud (998-1030)¹⁰. Este sultán fue un gran protector de las artes, y fue en su corte donde Firdawsi escribió su famosísimo *Shah Nama*¹¹.

Se dice proverbialmente en Oriente que "el árabe es la lengua de Dios, y el persa la lengua del Paraíso". Esta frase, que expresa una profunda sabiduría, se relaciona tanto con aspectos estéticos como culturales y místicos; pero aquí nos limitaremos a comentar las características más esenciales

⁹.- Parece ser que el origen de esta historia está en unos versos de autor desconocido, a los que añadieron relatos introductorios y explicativos, que pusieran de manifiesto la existencia de una historia de amor desdichado entre los árabes del norte, puesto que existían varias entre los del sur.

¹⁰.- Mahmud, hijo de Subuk-Takin, fue uno de los más famosos conquistadores musulmanes, cuyos dominios se extendieron hasta el Punjab.

¹¹.- De esta obra, que fue otra de las obras persas que más se copiaron y difundieron en India, se habla con mayor amplitud en el comentario de otro de los manuscritos ilustrados del Museo Lázaro Galdiano.

de la literatura persa, directamente relacionadas con la obra que estamos tratando.

El persa es considerado como un lenguaje "visual", de ahí que uno de los mayores atractivos de un poema persa estribe en las imágenes que evoca. Esta lengua "ve" la cosas, las ve, además, con ojos líricos, operando de este modo una cierta transfiguración de la realidad contemplada, que pasa a estar envuelta en un idealismo lírico absolutamente característico. Destaca en la poesía persa el uso de temas y motivos tomados directamente de la naturaleza, y en particular de todo aquello que puede encontrarse en un jardín en primavera. La atención que el poeta presta a los fenómenos naturales no concierne tanto a las cosas como tales, a su realidad más inmediata, como a sus posibilidades metafóricas.

Tenemos por ejemplo el motivo del ciprés, árbol sagrado de Zoroastro, que pasó a servir de metáfora de un talle esbelto, los rubíes sirvieron para designar los labios; los narcisos los ojos. La belleza del rostro se asimila a la luna; mientras José, hijo de Jacob, pasa a personificar la belleza perfecta.

El poema de Layla y Majnún, uno de los mejores exponentes de estas características, se inscribe dentro del grupo *mathnawí*, que engloba obras lírico-épicas y designa poemas, generalmente extensos, compuestos de dísticos de rimas consecutivas. En el *mathnawí* se pueden distinguir cuatro formas:

- 1.- La epopeya histórico-heroica (Shah Nama).
- 2.- El de intención didáctica, como el Bustan de Sadi.

3.- La epopeya romántica, que llegó a su máxima expresión en Nizami.

4.- El tema específicamente místico, claramente reflejado en las obras de la poetisa Rumi¹².

El autor de esta obra, llamado Hakim Nizam ad-Din Abu Muhammad Ilyas b. Yusuf b. Zaki b. Mu'ayyad, pero conocido como Nizami, nació probablemente en el Azerbaiján, hacia mediados del siglo XII, según la opinión de la crítica moderna¹³. Hay más seguridad en cuanto a que vivió en Ganja desde su infancia, y también allí murió entre 1203 y 1209.

Nizami dedicó cada una de sus obras a un soberano distinto, incluso algunas a varios a la vez, pero no parece que nunca se dedicara a adularlos, pues no recibió de ellos grandes beneficios. El poeta se queja en sus obras en varias ocasiones de su pobreza. Debido a su merecida fama su tumba ha sido tradicionalmente lugar de devoción y peregrinación¹⁴.

La historia de Layla y Majnún forma parte del llamado Khamsa, libro que contiene cinco historias diferentes. En ésta, dos adolescentes, Qays, de la tribu de los Banu Amir, y Layla, perteneciente a una tribu vecina, se enamoran apasionadamente. Como el padre de ella no accede a la unión,

¹².- Información procedente, resumida, de NIZAMI, 1991, prólogo; ver nota 16 de éste capítulo.

¹³.- La idea más tradicional mantenía que nació en Qôm, la ciudad santa del shiismo persa.

¹⁴.- Desde 1947, en que se celebraron los 800 años de su muerte, tiene un mausoleo construido por los soviéticos.

Qays, desesperado, enloquece, de ahí que comience a ser llamado "majnún", que en árabe significa "loco". En su locura, se retira a los desiertos, donde se descuida por completo de sí mismo y, rodeado de animales salvajes, compone versos sublimes a su amada, que le convierten en un personaje conocido, admirado y compadecido en todo el mundo árabe.

Layla, mientras tanto, permanece encerrada en su tienda; es casada a la fuerza, aunque permanece casta, siempre fiel a su amado. Al poco tiempo de morir su esposo muere ella también. Al enterarse Majnún acude a su tumba, donde permanece hasta su muerte, lo que permitirá a los amantes reunirse por fin en el Paraíso.

Más adelante pasaremos a analizar con más detalle los pasajes de esta historia que han sido ilustrados en el manuscrito que nos ocupa.

Hay que destacar que, a partir de este núcleo argumental, surgen distintas tradiciones, que recrearon los distintos episodios en formas dispares, difundidas tanto por la tradición oral como por la escrita¹⁵; pero fue Nizami el primero que, recogiendo todas las tradiciones que existían en su época sobre esta obra, hizo de ella el tema de un poema narrativo.

Nizami adaptó algunas de las escenas para conformarlas mejor a las condiciones de su propio entorno cultural, una vida urbana muy alejada del marco original en que la acción de la obra se desarrolla, y estas mismas adaptaciones las

¹⁵.- Sería un interesante trabajo para un lingüista estudiar hasta qué punto este manuscrito, urdú del siglo XIX, se ajusta a las versiones originales.

hicieron los numerosos pintores en los diferentes lugares y épocas en que esta obra se ilustró.

Nizami hizo también importantes adiciones, por una parte, nuevas escenas y episodios, así como descripciones de la naturaleza que enmarcan la acción; por otra, meditaciones y fábulas de carácter místico o cuanto menos ético-didáctico. Los pintores hicieron también sus propias aportaciones en el primero de estos aspectos, reflejando sus propios estilos y formas de representación; así, los entornos representados en las miniaturas persas, delicados, minuciosos y preciosistas, distan mucho de los indios, como el que aquí se presenta, mucho más sintetizados y directos, con elementos paisajísticos y vegetales totalmente diferentes a los persas.

La obra de Nizami fue el punto de partida de una serie de imitaciones en casi todas las lenguas del área en la que la influencia de la literatura persa se dejó sentir. En el mundo islámico tradicional, al igual que en el hindú, el poeta, o el pintor, no destacaba nunca por la novedad de las ideas que expresaba, sino por la perfección formal y la sutileza de la expresión. No había ninguna búsqueda de "originalidad" tal y como hoy la entendemos, y el mayor mérito consistía en superar estilísticamente a otros artistas que hubieran tocado el mismo tema, no en producir temas nuevos. De ahí la gran cantidad de versiones de una misma historia, que en el caso de la de Layla y Majnún se cuentan por centenares¹⁶; ya hemos visto cómo este fenómeno se

¹⁶. - Las más importantes se citan en el prólogo a la traducción española de esta obra, y editada por Herperius, 1991, p. 26. Prólogo y traducción de Jordi Quingles. (A partir de aquí

producía así mismo con la pintura, tanto en Persia como en India.

El sufismo absorbió muchísimas obras de la literatura persa, que trascienden del plano meramente narrativo para describir realidades místicas.

Esta obra no es sólo un excelente trabajo de poesía, sino que encierra profundas resonancias místicas. Majnún "el loco de amor" se interpreta como un símbolo del alma que anhela la unión con la Esencia Divina, desinteresándose por todo lo demás. Esta Esencia se encarna en Layla (que de su primer significado, en árabe "noche", paso a verse como esencia de divinidad, o según otra visión, esa misma Esencia concebida como Belleza)¹⁷.

Una vez planteados el argumento principal y el contexto de esta obra, pasaremos al comentario de las ilustraciones.

Layla y Qays en la escuela: (folio 12, 14 x 12'5 cm.)

Qays, el único hijo del gobernante de los Banu Amir, un hermoso niño, al cumplir diez años, fue enviado a estudiar con un docto maestro, al que los árabes distinguidos mandaban a sus hijos. Pronto Qays se convirtió en uno de sus mejores discípulos, dominó con facilidad las artes de leer y

esta obra se citará como: NIZAMI, 1991).

¹⁷.- Para un análisis más amplio sobre cómo se ha interpretado filosóficamente la "locura" de Majnún ver NIZAMI, 1991, pp. 27-28.

escribir, y "cuando hablaba era como si sus labios sembraran perlas¹⁸".

Un día, una hermosa muchacha, entró en su mismo grupo; pronto surgió entre ellos un sentimiento desconocido. Layla, con el paso del tiempo se iba haciendo cada vez más hermosa, y centro de atención de los que la rodeaban, pero ella, al igual que Qays, vivía ajena al mundo, inmersa en su amor.

Esta es la escena que se recrea en la primera ilustración; en ella vemos al maestro, en una terraza, a la puerta de un edificio blanco, con un grupo de alumnos, cuatro chicos y dos muchachas. El maestro señala a uno de sus alumnos sentado frente a él. Todos están estudiando un libro, que unos tienen apoyado sobre un atril y otros en las rodillas o en las manos. En el suelo quedan dos libros cerrados.

Un hombre barbado, vestido de naranja y amarillo, contempla la escena en pie, con las manos juntas. En el ángulo superior izquierdo hay un árbol muy típico indio, muy esquemático. En toda la pintura dominan los colores intensos, con predominio de anaranjados y rosas.

Pronto, las malas lenguas comenzaron a hablar de la pareja y Qays, ingenuo, empezó a cantar por todas partes las bellezas de Layla, y enseguida todo el mundo empezó a comentar "Es un *majnun*, un loco".

Los padres de Layla, ante la vergüenza que suponía para ellos el que su hija estuviera en boca de todos, la vigilaron

¹⁸. - NIZAMI, 1991, p. 37.

para que no pudiera ver a Qays. Ella, ocultaba su tristeza, y sólo en los momentos de soledad lloraba su desgracia.

Majnún, preso de su amor, se convirtió en un gran poeta, que cantaba a todo el mundo lo sublime de su amor. Ante esta situación, la tribu de Layla se marchó lejos, instalándose en el área montañosa del Najd. Entonces Majnún se dedicó a vagar solo por los desiertos, componiendo poemas para su amada.

Su anciano y abnegado padre intentó ayudarle por todos los medios, primero pidiendo la mano de Layla, que le fue negada, después llevando a su hijo de peregrinación a la Meca, intentando que la olvidara, todo fue en vano.

Conmovido por la belleza de los versos de Majnún, un príncipe guerrero llamado Nawfal se comprometió a ayudarle; para ello entró en batalla con la tribu de Layla, pero en el último momento, después de haber salido victorioso, cedió ante las súplicas del padre de Layla, que prefería matar a su hija antes que entregarla a un "loco".

Estos hechos hundieron todavía más a Majnún, que sufrió intensamente por la sangre que había corrido por su causa y, desesperado, se recluyó en lo más árido del desierto.

Majnún, encadenado, es llevado ante la tienda de Layla:
(folio 27, 17'5 x 12 cm.)

Un día que Majnún estaba solo en el desierto, vió acercarse a dos extraños personajes. Una mujer arrastraba tras de sí a un hombre con el pelo y la barba desordenados, y los miembros cargados de cadenas de hierro, tan pesadas que apenas podía andar. Su aspecto y comportamiento eran de loco,

y la mujer lo arrastraba de una cuerda, haciéndolo avanzar como si fuera un animal. Majnún sintió compasión por aquel hombre y preguntó a la mujer qué sucedía. La anciana explicó que ella era una pobre viuda y él un derviche, y ambos habían pasado grandes penalidades, debido a lo cual habían decidido encadenarle para que pareciera loco, y así conseguir limosnas.

Cuando Majnún oyó estas palabras, le suplicó: "Quítale a este hombre las cadenas y pónnelas a mí. Yo soy uno de esos infelices de mente trastornada. Soy yo quien debería estar atado y no él. Llévame contigo adonde quieras y por todo el tiempo que quieras, y todo lo que nos den será para ti".

La vieja liberó al derviche y ató a Majnún. Ambos comenzaron a andar y, cuando llegaban ante una tienda, Majnún recitaba poemas y se golpeaba contra las piedras. Un día llegaron ante la tienda de Layla, donde Majnún gritó que estaba haciendo penitencia por lo que había hecho sufrir a Layla y los suyos. Después de muchos lamentos, en plena excitación, Majnún rompió sus cadenas y se alejó de nuevo corriendo a las soledades montañosas del Najd¹⁹.

En esta ilustración, en un paisaje tricolor, compuesto de naranja, verde y morado, vemos en el centro a una vieja, con pelo blanco y bastón, que lleva a Majnún, muy delgado y semidesnudo, andando detrás de ella, sujeto por una cuerda atada a su cuello.

¹⁹. - NIZAMI, 1991, pp. 73 y 74.

Detrás de él tres caballeros (posiblemente los últimos amigos de Majnún), vestidos elegantemente y con turbantes, parecen despedirle. Al fondo, dos pequeños árboles esquemáticos.

Aunque esta escena está representada de forma esquemática, tanto en el paisaje como en las figuras, se ha incidido especialmente en algunos rasgos que acentúan su dramatismo; por ejemplo en el cuello de Majnún, delgadísimo y frágil, y en el rostro de la anciana, en el que, mediante simples trazos, se resaltan las arrugas de su rostro²⁰.

Ante el miedo a que escándalos de este tipo pudieran repetirse, el padre de Layla decidió casarla con el poderoso príncipe Ibn Salam, pero Layla siempre se mantuvo casta y fiel a Majnún, aguantando en silencio su profunda tristeza²¹.

Majnún en el desierto, rodeado de animales salvajes: (folio 34, 13'8 x 12'5 cm.).

En sus diferentes escapadas al desierto, Majnún siempre se había sentido próximo a los animales, y en ocasiones en que estaban en peligro, atrapados en los cepos de los cazadores, había dado todo lo que poseía por liberarlos²².

²⁰. - En TITLEY, 1983, p. 104, se edita una ilustración de este pasaje realizada por Mir Sayyid Ali, en estilo completamente persa y muy anecdótico, puesto que vemos las actividades que se desarrollan en todas las tiendas próximas a la de Layla.

²¹. - NIZAMI, 1991, pp. 76-77.

²². - Ver NIZAMI, 1991, p. 68 y 69, en que libera a dos gacelas del cepo de un cazador, poco después hace lo mismo con un ciervo (p. 70), y más adelante (p. 71), canta a un cuervo.

En esta ilustración se representa uno de los pasajes clave en la historia de Majnún; su absoluto retiro y la relación que establece con los animales.

Majnún, que había cortado los lazos con los hombres, volviéndose un salvaje para los de su propio género, tenía ahora otros compañeros, los animales. El había penetrado como un extraño en sus dominios, pero no los había cazado. Se había introducido en sus guaridas sin echarlos a ellos. Al igual que los animales, temía a los hombres y huía cuando estos se eproximaban. Majnún no era un animal, no cazaba ni devoraba a los animales más pequeños. Al contrario, si veía a alguno en una trampa, lo tranquilizaba y lo soltaba. Se alimentaba de raíces, hierba y fruta, pero incluso de eso comía frugalmente, y no demostraba miedo a los animales carnívoros, que podían despedazarlo.

Pero, para sorpresa de todos, Majnún no fue nunca amenazado por los temibles animales de los desiertos. Se acostumbraron a su presencia. Los animales, de todas clases y tamaños, no se atacaban unos a otros cuando ese extraño estaba entre ellos.

Finalmente, un león se puso a velar sobre Majnún, y otros animales se unieron a él: un ciervo, un lobo y un zorro del desierto. Cada día había más. Si Majnún permanecía en un lugar, éste pronto parecía un campamento de animales. ¿No pensamos en el buitre como un roehuesos? ¿Y no era Majnún un esqueleto cubierto de piel? Pues, con todo, descansaba tranquilamente a la sombra de las alas de los buitres.

Influidos por el ejemplo de los buitres, los demás carnívoros perdieron también su instinto de matar. Si Majnún quería descansar, la zorra le limpiaba un sitio con el rabo. El onagro le ofrecía su cuello como almohada, el ciervo sus lomos como cabezal. La gacela le acariciaba los pies, el león vigilaba, pronto a saltar, y el lobo y la pantera daban vueltas alrededor del campamento como exploradores de vista penetrante.

Pero cuanto más se convertía en el señor y amigo de los animales, menos contacto tenía con los humanos. Muchos de los que le habían visitado tenían miedo de sus actuales súbditos. Si alguien se empeñaba en verle, los animales enseñaban sus dientes y gruñían, hasta que Majnún los tranquilizaba y ordenaba que dejaran pasar al extraño.

Hubo quienes viajaron desde lejos para ver a tan extraño grupo. Muchos llevaban a Majnún alimento y bebida, sabiendo que, por amor a Layla, se había convertido en un ermitaño. Pero éste aceptaba tan sólo un bocado o un sorbo. Todo lo demás se lo daba a los animales²³.

Esta ilustración es una de las que se representan más frecuentemente en la historia de Layla y Majnún. Aquí, en un paisaje con el cromatismo en tres colores característico de las pinturas de este manuscrito, Majnún está sentado en el suelo, semidesnudo, al lado de un árbol tan escuálido como él (en la narración normalmente se mencionan palmeras). Este

²³.- NIZAMI, 1991, pp. 86 a 88.

árbol es un recurso expresivo que acentúa la languidez de Majnún, aún más resaltada por sus costillas muy marcadas.

El joven está rodeado por diversos animales, todos pacíficamente sentados formando un corro en torno a él. Hay un conejo, dos gacelas, otro conejo, un tigre, otro zorro y un perro. Todos ellos tienen un aspecto tranquilo.

A pesar de la sencillez de la pintura y de su esquematismo, Majnún tiene un aspecto patético, destacado por la expresión del rostro, sus arrugas y sus ojos semicerrados. Sus labios, igual que los de la anciana de la ilustración anterior, están pintados de un color rojo más oscuro que los del resto de los personajes.

En la obra, en diversas ocasiones se describe el estado de Majnún en el desierto, famélico, desnudo y solo, en agrestes parajes, rodeado sólo de animales salvajes; así le encontraron en sucesivas ocasiones su padre, su tío, su madre y el resto de los personajes que le visitaron.

Esta situación de confraternidad entre un hombre y unos animales salvajes no es algo único, puede encontrarse, por ejemplo, en algunas vidas de santos. Pero el cuadro que aquí nos presenta Nizami evoca expresamente una imagen del Paraíso. Y esto nos lleva a uno de los temas centrales en la metafísica del Islam: el de la *fitrah* o condición primordial, "edénica" del hombre. Esta, que es la condición natural del hombre, es decir, perteneciente a su naturaleza como tal, subsiste inalterada en el interior de cada hombre, aunque sofocada por las imperfecciones de que se ha recubierto y

que, a modo de "segunda naturaleza" determinan su condición actual e impiden la reactualización de aquella. No obstante, el recobramiento de la perfección primordial es posible gracias al método espiritual, que puede permitir alcanzarla en esta propia vida y en la tierra, que se convierte, a los ojos del que lo ha conseguido, en un auténtico Eden²⁴.

Con Majnún, Nizami nos caracteriza a alguien que ha alcanzado esta condición, hecho que viene reforzado por la insistencia con que trata otro tema introducido por él, la desnudez deliberada de Majnún, que este se empeña en mantener²⁵, (aunque en las versiones pictóricas siempre se le representa cubierto con un paño, que puede ser muy sencillo o muy lujoso).

Encuentro entre Layla y Majnún: (folio 41 verso, 18'5 x 12'5).

Majnún, escuálido y semidesnudo, está de rodillas ante Layla, muy elegante, sentada en una terraza ante un edificio con dos arcos y un toldo lateral (semejante a todos los que aparecen en este manuscrito, al igual que el pasillo de entrada). Arriba, a la izquierda, hay un árbol esquemático.

Otras tres damas, en pie, contemplan la escena y hacen gestos. Todas ellas van muy adornadas, con pendientes y collares de perlas.

²⁴. - Este planteamiento tiene grandes paralelos con el de los *sadhus* o "renunciantes" del hinduismo.

²⁵. - NIZAMI, 1991, p. 29.

Esta escena, tal y como aquí se contempla, no aparece descrita en la obra de Nizami; por lo que es probable que el ilustrador se halla basado en alguna versión posterior.

Después del momento en que Majnún se escapa de sus cadenas, tan sólo una vez más se encuentra con Layla, y creo que este momento se representa en una ilustración posterior.

Layla pensativa y entrevista entre Majnún y un visitante:
(folio 43 verso, 17'5 x 12'5).

En esta ilustración se presentan simultáneamente dos acciones. En la parte de arriba, en una terraza, detrás de la cual aparecen diferentes árboles, Layla está sentada, en su mano sostiene una pequeña flor y su actitud es triste. Detrás de ella en pie, hay otra dama.

Se refleja aquí el momento de la historia en que Layla, desesperada por su encierro al lado de su marido, se refugia en un jardín, en el que se permite por unos instantes dar rienda suelta a su melancolía y pensar en su amado, al que ella ni siquiera puede cantar libremente²⁶.

Un anciano viajero, que había contemplado la desolación de Layla, le preguntó los motivos y, cuando ella decidió sincerarse con él, el anciano se dispuso a ayudar a los amantes, llevando a Majnún una carta de Layla²⁷.

En la parte inferior de esta ilustración, en un paisaje abierto, rodeado de sus fieles animales, entre los que vemos

²⁶. - NIZAMI, 1991, p. 94.

²⁷. - NIZAMI, 1991, pp. 95-96.

dos gacelas, un conejo, un zorro y un tigre, Majnún conversa con el anciano.

Aunque en un principio Majnún estaba receloso de hablar con nadie, ya que la última persona que le había visitado, aparte de su padre, le había comunicado la noticia de la boda de Layla, ve bondad en la cara del anciano y decide conversar con él. Cuando el anciano le describe como ha visto a Layla "...toda la belleza de nuestros caracteres de escritura se reúne en ella: su pelo ondea como la letra *jim*, su talle es esbelto y flexible como la *alif*, y su boca describe una curva como la *mim*. Uniendo estas letras, tienes la palabra *jam*, que significa copa; y esto es realmente lo que ella representa: una copa milagrosa cuyo cristal refleja el secreto del mundo..."²⁸ y le entrega su carta, Majnún entra en un delirante frenesí, bailando hasta perder la consciencia. Después lee la carta y se decide a contestarla de inmediato²⁹.

El anciano marchó a entregar la carta a Layla y Majnún siguió en el desierto, donde recibió la visita de su tío, y después de su madre, que murió al poco tiempo. El padre ya había muerto, después de comprender que su hijo no tenía salvación. En la carta a Layla, Majnún reafirma su estado: "...No puedes imaginarte lo 'majnun' que estoy. Por tí, me he perdido a mí mismo".

²⁸. - Los motivos del vino, la copa, el escanciador y la taberna, son empleados con muchísima frecuencia por los sufis como parangón de estados místicos.

²⁹. - NIZAMI, 1991, pp. 96 a 101.

Encuentro entre Layla y Majnún: (folio 51).

En esta página se presentan dos escenas pertenecientes al mismo pasaje, el último encuentro entre Layla y Majnún. En la de arriba (5'5 x 12'5 cm.), vemos a los amantes desmayados en la puerta de una tienda negra, situada en un paisaje abierto, a la orilla de un río. A su lado está el anciano en pie, intentando reanimar a Majnún.

En la escena inferior (6 x 12'5 cm.) Layla lleva de la mano a Majnún, se dirigen a una tienda, de lona negra y ricamente adornada, con elegantes cortinajes y decoración, seguidos por los animales salvajes, en este caso dos gacelas, un conejo, un perro y un tigre.

El encuentro entre Layla y Majnún es una de las escenas que se eligen con mayor frecuencia para ilustrar esta obra. Después de recibir la carta de Majnún, Layla, en su encierro, se siente todavía más angustiada. Una noche consigue escaparse y se dirige al pequeño palmeral en que una vez encontró al anciano, y que en ese momento estaba también allí, como esperándola. Cuando el anciano cuenta a Layla el terrible estado en que se encuentra su amado, envía al anciano a buscarlo, para verse una vez más.

Majnún decide ir a la cita y, en el día acordado, se presenta con el anciano en el jardín. Al poco tiempo, avisada por el anciano, llegó Layla, cubierta con un velo y protegida por la oscuridad. Vió a Majnún, pero se detuvo antes de llegar a la palmera en que éste se apoyaba. Estaba sólo a diez pasos de su amado, pero éste estaba rodeado por el círculo mágico de los animales. Entonces pide al anciano que

llegue hasta Majnún y le pida que recite algunos versos para ella.

El anciano fue, pero cuando se acercó a Majnún, vio que tenía la cabeza caída: se había desvanecido. El anciano se puso la cabeza del muchacho sobre las rodillas, derramando lágrimas sobre el pálido rostro. Cuando Majnún volvió en sí, se irguió y, como sus ojos encontraron los de Layla, los versos que ésta había pedido empezaron a brotar de sus labios.

Layla escuchaba a Majnún recitando, de repente, él se quedó callado, dio un salto y huyó al desierto³⁰.

Como puede verse, ninguna de estas dos ilustraciones se ajusta exactamente a la descripción original del texto de Nizami,

pero, de ellas, es la de arriba la que tiene más referencias: los amantes reunidos, el desmayo de Majnún y el anciano que intenta reanimarlo. Este momento de desmayo, de "trance", ante la emoción de ver a Layla, es uno de los puntos culminantes de la obra; y es también el anuncio del final de esta historia, el capítulo termina con estas palabras "... y huyó al desierto como una sombra. Aunque ebrio con el perfume del vino, él sabía, no obstante, que sólo podemos paladearlo en el Paraíso".

Majnún en la tumba de Layla: (folio 56, 9'5 x 12'5).

³⁰. - NIZAMI, 1991, pp. 106 a 110.

Mientras Majnún permanecía en el desierto, sus poemas iban corriendo de boca en boca y haciéndose cada vez más famosos. Hubo algunos que intentaron seguir su ejemplo e ir a vivir con él, pero fueron incapaces de aguantar todos los dolores y privaciones por los que Majnún pasaba casi sin percatarse.

El marido de Layla, atacado por una enfermedad, murió. Ella, que ahora era libre, debía permanecer apartada del mundo y llorando al difunto durante dos años. Pero, su salud estaba tan debilitada, que sabía que su muerte estaba próxima. Después de una vida de silencio, al borde de la muerte le encomendó a su madre que le diera el siguiente recado a su amado: "Cuando Layla rompió las cadenas de este mundo, se fue pensando en tí amorosamente, fiel hasta el fin. Tu aflicción en este mundo ha sido siempre la suya, y se la ha llevado consigo como viático. Su anhelo por tí no murió con ella. Detrás del velo de la tierra, no puedes ver sus ojos, pero ellos te miran, siguiéndote allí donde vayas. Te esperan, preguntándote ¿Cuándo vienes?. Díselo, madre".

Cuando Majnún se enteró, corrió a visitar su tumba, en un estado tal, que la gente temía encontrarse con él y sus animales; pero pronto volvió al desierto cantando al amor, que es más fuerte que la muerte³¹.

Un día, en que sintió gran debilidad, se arrastró de nuevo hasta la tumba de Layla, una vez allí, alzó los ojos al cielo y oró:

³¹. - NIZAMI, 1991, pp. 114-117.

"¡Creador de todas las cosas!, te lo suplico en nombre de todo lo que tú has elegido: quítame esta carga; déjame ir allí donde mora mi amada; libérame de esta cruel existencia; y, en el otro mundo, cúrame del tormento de aquí"

Diciendo estas palabras, Majnún reclinó la cabeza sobre la tumba y rodeó la lápida sepulcral con los brazos, estrechándose contra ella con toda la fuerza que pudo reunir. Sus labios se despegaron una vez más y, con estas palabras: "Tú, mi amor...", su alma abandonó su cuerpo³².

Algunos dicen que permaneció tendido sobre la tumba de su amada uno o dos meses, otros que estuvo allí casi un año. La gente creía que estaba vivo. Cuando se acercaban a observar, veían a los animales rodeando la tumba. Allí estuvo hasta que lo poco que quedaba de él se convirtió en polvo y volvió a la tierra; al final, sólo quedaron sus huesos.

Sólo entonces abandonaron su guardia los animales. Uno tras otro se fueron y desaparecieron en el desierto. Majnún fue enterrado al lado de Layla y todos lloraron su muerte.

Esta es la conmovedora escena plasmada en la última ilustración. En ella vemos a Majnún, semidesnudo, abrazado a la tumba de Layla. A ambos lados permanecen dos caballeros, sentados, con un libro en la mano, y otros dos en pie contemplando al grupo. Al lado, sentados en el suelo, aparecen dos gacelas, un tigre y un perro, los fieles amigos de Majnún.

³². - NIZAMI, 1991, p. 118.

Aunque en la parte en que Majnún está sobre la tumba la representación espacial no está perfectamente conseguida, no por ello se pierde el dramatismo de la escena.

Leyendo obras de literatura persa, como la presente, se entiende mucho mejor el estilo en que los artistas las ilustraron; puesto que pintura y literatura tienen estilos acordes. Todo lo que se describe se asocia con los aspectos más delicados y sutiles de la naturaleza, y estas descripciones metafóricas se suceden hasta completar largos párrafos. Las pinturas, como ya se ha comentado en varias ocasiones, abundan en el exceso de detalle y la minuciosidad.

Sin embargo, cuando estas obras se trasladan fuera de su contexto original, el estilo de las ilustraciones puede llegar a variar muchísimo, y ello sin perder fidelidad con respecto a lo fundamental de la narración.

En este caso las ilustraciones se han sintetizado hasta lo elemental, sin hacer concesiones ni al detallismo ni al decorativismo, son imágenes directas y concisas, que reflejan con claridad los principales hitos de la historia³³. Quizá el único vestigio de idealismo que aquí podemos encontrar se da en que Majnún, a pesar de vivir en total estado de abandono, se presenta muy delgado, en los huesos, pero siempre limpio y afeitado, con el pelo largo y peinado hacia atrás.

En la narración original, los protagonistas viven en tiendas; aquí, aunque en alguna ocasión se pintan tiendas,

³³.- Cabe suponer que, al igual que se ha variado el estilo pictórico, habrá sucedido con el literario.

los personajes a veces se sitúan a la puerta de lujosos palacios. En cuanto a las descripciones del desierto, siempre se presenta como árido y desolado, y a Majnún refugiado, a veces, en grutas de zonas pedregosas. Sin embargo los jardines, como aquel en que los amantes se vieron por última vez, son verdaderos oasis, cubiertos de vegetación y surcados por fuentes y arroyos.

En estas ilustraciones los paisajes mantienen siempre bastante semejanza unos con otros; se repite el cromatismo, con cuya alternancia se consigue la sensación de espacio y repiten también el tipo de vegetación esquematizada. También son siempre parecidas las representaciones arquitectónicas, en las que no se usa la perspectiva, a excepción de las rampas de entrada, en las que se emplea de forma exagerada.

El inicio del texto, con decoración vegetal esquematizada (folio 1), es igual al del manuscrito del Lazaro Galdiano nº 15.482, al igual que la distribución del texto y el estilo de las ilustraciones; éstas también se asemejan mucho al manuscrito nº 15.476 del mismo museo.

21.- SHAH NAMA. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: 15.482.

Localización: Museo Lazaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Medidas: 24'8 x 16 cms.

Escuela/fecha: Punjab- Cahemira. Sakh. Siglo XIX.

Encuadernación: Original, piel marrón oscura, con borde pintado en gris, portada y contraportada decoradas con tres motivos en mosaico de piel, grabados con decoración vegetal en dorado.

Restauración: Si. En la encuadernación, la tapa delantera y el lomo; las guardas son de papel nuevo. Pequeños parches en las páginas interiores.

Desperfectos: Todas las páginas, pero en mayor grado las últimas, han sido atacadas por insectos. Algunas manchas de humedad.

Estado de conservación: Regular-bueno. Bastante bien excepto por los agujeros de los insectos.

Texto: En cuatro columnas, separadas por líneas verticales doradas. Escrito en tinta negra, títulos en tinta roja sobre fondo dorado. Bordes en dorado y azul.

Lenguaje: Urdu.

Nº de ilustraciones: 7.

El Shah Nama o "Libro de los Reyes", verdadera epopeya nacional persa, relata las tradiciones histórico-legendarias del antiguo Irán desde los orígenes hasta la conquista árabe.

Aunque el más conocido de estos relatos es el escrito por Firdausi, anteriormente existieron otras obras, tanto en poesía como en prosa, que trataban el mismo tema³⁴.

El origen del Shah Nama de Firdausi está entre el final del siglo X y el inicio del siglo XI³⁵, cuando el sultán Mahmud de Ghazna³⁶, que tenía entre los favoritos de sus colección un libro de estas características escrito en prosa, decidió pasarlo a poesía. Encargó este trabajo a un gran poeta de su tiempo, Unsury, pero el resultado no fue del todo del agrado del sultán.

La noticia se difundió por toda Persia, llegando también a oídos de Abul Qasim Hasan Mansur, residente del pueblo de Bazh, en el distrito de Tus (actual Iran), quien decidió, como otros muchos, ir a Ghazna a probar suerte.

Una vez allí tuvo que enfrentarse a un gran número de dificultades antes de ver al emperador, debido a los celos de los poetas de la corte, que le ponían todo tipo de impedimentos. Esperando el momento de entrar en el palacio, se quedó en Ghazna setenta días, pasados los cuales, y después de una serie de vicisitudes³⁷, consiguió hacerse con

³⁴. - Ver el artículo de AKHTAR, 1990, p. 72.

³⁵. - LOSTY, 1982, p. 57, da la fecha de 1009-1010 para su terminación.

³⁶. - Célebre conquistador y también protector de las artes, que se rodeó de intelectuales y artistas, haciendo de su corte un verdadero centro cultural, el más brillante de Persia en su época.

³⁷. - La historia completa en el artículo citado de AKHTAR, p. 72 y ss.

la confianza del sultán, quien le encargó que transformara en poesía su libro favorito, el *Sair-i-Muluk-i-Ajam*.

Así comenzó Abul Qasim Mansur a escribir las coplas del Shah Nama; un día, el sultán pidió al poeta que le recitara algunas de las coplas que ya había compuesto y, después de escucharlas dijo: "Has transformado mi corte en 'Firdaus' (cielo)", concediéndole el título de Firdausi³⁸.

El sultán Mahmud prometió a Firdausi pagarle una moneda de oro por cada copla del Shah Nama que escribiera. Durante los treinta años siguientes el poeta compuso sesenta mil coplas y, cuando quiso cobrar su trabajo, se encontró con la negativa del sultán de concederle lo prometido. Después de otra serie de acontecimientos Firdausi volvió a su pueblo, donde murió sin haber recibido su pago. El sultán, arrepentido cuando ya era demasiado tarde, construyó una tumba en su memoria.

El Shah Nama de Firdausi, escrito originalmente en persa, en poesía, se abre con una recitación en honor de Almighty, el santo profeta, y sus seguidores. A continuación narra las historias de amor, poder, valor, muertes heroicas, victorias, etc., de cincuenta reyes de Iran, comenzando por Kayumars y finalizando con Yazdagard III. Esta compuesto por cincuenta capítulos; en cada uno de ellos, además de las hazañas mencionadas, se encuentra un reflejo de las

³⁸. - Como ya vimos, la costumbre de los emperadores de conceder pomposos títulos a los artistas de su agrado también se practicaba en la corte mogol.

costumbres sociales, tradiciones, hábitos culinarios y aspectos políticos y culturales de la vida persa.

Para algunos autores³⁹ la parte más interesante es la que describe la masacre y los acontecimientos que rodean la lucha entre Rustam y Sohrab; otros puntos de atracción son las historias relacionadas con Dara, Alejandro, los Askanis y el nacimiento de Zartusht. Estos episodios son así mismo los que se encuentran ilustrados con más frecuencia, tanto en los manuscritos persas como en los que copian en India.

Además de los relatos específicos, en el Shah Nama Firdausi observa que en el mundo terrenal el hombre adquiere vicios y malas cualidades como los celos, el odio, las actitudes deshonestas y lleva a cabo todo tipo de acciones indignas para adquirir fama y poder, que no son permanentes en la naturaleza. Concede también un gran valor a la inteligencia, y aconseja a los lectores adoptar un género de vida honesto, piadoso, generoso y valiente, que aspire a lo divino.

El Shah Nama es una de las obras más famosas de toda la literatura persa, y lógicamente también una de las que se ilustraron con más frecuencia, tanto en los talleres imperiales persas e indios como por encargo de innumerables patronos menores.

En este manuscrito, excepto en los casos en que se especifique lo contrario, todas las ilustraciones mantienen las mismas medidas, unos 16'8 x 12 cm., y tienen un

³⁹. - Ver AKHTAR, 1990, p. 74.

fragmento de texto, distribuido en cuatro columnas, en las partes superior e inferior de la página.

Folio 1.- Inicio con decoración vegetal, dorado, sobre fondo azul y bordeado con pequeñas flores rosa y naranja.

Folio 14.- En un pabellón situado en un paisaje abierto, con algunas rocas en primer plano y peñascos al fondo, un príncipe sentado, con un sirviente detrás abanicándole, conversa con un grupo de personajes rícamente vestidos, uno de ellos de guerrero. Todos tienen las manos juntas delante del cuerpo, en gesto de saludo.

En toda la composición, como en el resto de las ilustraciones de este manuscrito, predominan los colores rojos y anarajados, que contrastan intensamente con el verde. A la izquierda aparece un árbol, con la copa en tonos muy oscuros, con un estilo muy aproximado a la escuela de Mewar.

Folio 19.- La composición está definida por tres bandas horizontales. Al fondo vemos una montaña naranja con otras dos moradas a los lados y una franja de cielo. En el centro, sobre una extensión de césped con pequeños matorrales floridos se sitúan dos guerreros, el de la derecha, con corona, golpea con su espada la cabeza del otro. Se trata de la famosa escena de Rustam luchando con Afrasyab⁴⁰.

⁴⁰. - Identificado por Nasim AKHTAR, conservador de manuscritos del Museo Nacional de Delhi.

En primer plano, sobre fondo morado, aparecen cuatro jinetes enfrentados dos a dos. En cada lado hay uno vestido con traje de guerrero y otro de civil. Todos los caballos se han dibujado de forma muy esquemática, pero en los del centro se ha conseguido sensación de movimiento⁴¹.

Este tipo de escena es uno de los representados con más frecuencia en el Shah Nama, ilustrando las luchas de diversos reyes. En el Metropolitan Museum of Art se conserva un manuscrito del período de los Sultanatos en que se repite este motivo de forma recurrente⁴².

Folio 32, 14'5 x 12'5 cm. Esta escena también está dividida por tres planos de color. En el centro, sobre el césped, está tendido un hombre, herido en el vientre, que apoya su cabeza sobre las rodillas de un rey. Delante de ellos dos caballeros en pie los contemplan. En primer plano, sobre fondo morado, hay dos caballos, uno blanco y otro marrón, enfrentados.

Esta es una de las escenas de este manuscrito en las que se ha conseguido dar mayor expresión y dramatismo a los rostros, en general bastante inexpresivos.

⁴¹. - Para un tema semejante, aunque no coinciden exactamente ni estilo ni cronología, ver WELCH, 1979, lam. 27.

⁴². - Metropolitan Museum of Art, 20.120.249 Zal atacando a Khazarwal; 1974.2905 Rustam contra Afrasyah; y otra de un manuscrito del siglo XIV 1974.290.11 recto Tus contra Human. Las que más se aproximan a ésta son unas ilustraciones de Cachemira, de finales del siglo XIX: n° 68.215.24, que representa a Rustam matando al comandante de Dezh y n° 68.215.25, Manuchihr mata a Salm.

Folio 39, 18'8 x 12'4 cm. La ilustración está dividida en dos partes, en la superior un rey, ante la puerta de un palacio, conversa con dos damas, que están de rodillas ante él, cogidas de la mano. Abajo, sobre la hierba, conversan dos mujeres, ambas están en pie, lujosamente vestidas y descalzas. En esta ilustración se repite la distribución espacial y arquitectónica de la próxima escena.

Folio 46, 11'5 x 12'5 cm. En la puerta de un palacio, con arcos y cortinas recogidas con cintas, una dama sentada, con una sirvienta detrás abanicandola, señala con el índice a otra dama, que muestra el retrato de un hombre sentado a otro que está en pie frente a ella. Esta escena muestra a Nushaba reconociendo un retrato de Alejandro, que estaba en su corte⁴³. Este tema también aparece con frecuencia ilustrado en el Khamsa de Nizami⁴⁴.

Folio 63, 20'1 x 12'5 cm. Esta escena se ha desarrollado en dos registros. Arriba un príncipe, sentado ante la puerta de un palacio, contempla a un caballero encadenado ante él por el cuello, muñecas y pies, con cara de tristeza.

Abajo, en la puerta del palacio, un guerrero recibe a otro personaje, vestido de civil pero con una cesta de flechas prendida de la cintura. Esta página está deteriorada en la parte superior derecha.

⁴³. - Identificación facilitada por Nasim Akhtar.

⁴⁴. - Ver WELCH, 1976-78, p. 80.

Folio 78, 9'5 x 12'5 cm. En una escena con la habitual división cromática aparecen en el plano central dos jinetes enfrentados; el de la derecha, con corona, tiene atado por el cuello al otro. A cada lado de la montaña del fondo aparece un guerrero, con las manos juntas y un estandarte triangular naranja.

Todas las ilustraciones de este texto han sido realizadas por el mismo artista, posiblemente también el autor de las ilustraciones del manuscrito anterior y del siguiente a éste en el catálogo. En estas miniaturas se refleja un estilo directo, ingenuo, pero que cumple con todos los requerimientos expresivos imprescindibles para la comprensión del tema. Todos los dibujos se han realizado con muy pocas líneas, con un dibujo rápido, que se aprecia especialmente en los paisajes y los fondos.

Los colores empleados, muy vivos, se repiten en todas las composiciones; la paleta está limitada a unos colores determinados, que son siempre el naranja, azul, morado y verde.

A veces aparecen leves sombreados alrededor de los ojos, aunque en general no se ha realizado estudio de los volúmenes, como puede apreciarse en la total planitud en la representación de las figuras y los elementos arquitectónicos y paisajísticos.

La división de la escritura en varias columnas, cuatro o seis, que se ajustan bien a un texto poético, se encuentra en manuscritos persas e indios desde el siglo XIV⁴⁵.

En este manuscrito también se ha intentado imitar el estilo de manuscritos más antiguos que ilustran el Shah Nama, en especial los indios del período de los Sultanatos, tanto en la simplicidad compositiva y el estilo directo como en los trajes y los tipos de rostros; pero, aquí, las ilustraciones son menos cuidadas que en las obras antiguas, y los intentos de conseguir perspectivas en algunas zonas (generalmente las rampas de entrada a los palacios), hacen que las composiciones pierdan la expresión que poseían las composiciones espaciales, absolutamente esquemáticas y casi conceptuales, de las obras primitivas, de los siglos XIV y XV.

Si bien en este manuscrito no se puede hablar de una obra de calidad, ni por el número de ilustraciones que contiene, que en otros casos superan las cien, ni por su estilo; al menos se puede decir que se trata de una obra muy representativa del estilo de pintura de Cachemira en el siglo XIX, como lo confirman los manuscritos de Layla y Majnun y el Khamsa conservados en el Museo Lázaro Galdiano, y otros manuscritos de estilo muy semejante que poseen otras instituciones en diversos lugares del mundo.

En el Museo Nacional de Delhi hay un Shah Nama de Cachemira, de la misma época, que en opinión del conservador Nasim Akhtar es obra del mismo ilustrador; y otro manuscrito

⁴⁵. - Ver TITLEY, 1983, pp. 23 y 38.

en que se ilustra el *Hamla-yi Haydari*, con un estilo realmente muy semejante, conservado en la British Library de Londres (Or. 2936), el cual, según M. Titley, está crealizado en el mejor estilo de Cachemira de principios del siglo XIX⁴⁶.

Referencias bibliográficas: En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se conserva un Shah Nama de Firdausi, se trata de una obra persa, una copia realizada en 1485. Tiene muchas miniaturas intercaladas y dos a página entera al principio del texto. Ofrecido en 1828 a Fernando VII por Antonio López de Córdoba, secretario de la delegación en Constantinopla. Catálogo Dominguez Bordona nº 1135, p. 473 vol. I y figura 394.

⁴⁶. - Ver TITLEY, 1983, p. 212 y lam. 44.

22.- KHAMSA. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: 15.476.

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Medidas: 19'5 x 12 cm.

Escuela/fecha: Punjab-Cachemira, siglo XIX.

Encuadernación: Original. Piel marrón, con medallones grabados con decoración vegetal, sin color, igual en la parte delantera y trasera. Lomo más moderno, en piel marrón rojiza.

Restauración: En la encuadernación se han restaurado las guardas y el lomo. Las primeras páginas tienen parches en las esquinas, y sobre algunos agujeros de insectos.

Desperfectos: Ataques de insectos, en especial en las primeras páginas, que son en general las que han sufrido mayor deterioro.

Estado de conservación: Bueno.

Texto: En tinta negra, a dos columnas, divididas por franjas con decoración floral azul, roja y dorada. A los lados de los títulos se han pintado pequeñas plantas.

Lenguaje: Urdu.

Nº de ilustraciones: 20.

El Khamsa, o "quinteto"⁴⁷ de Nizami, está compuesto por cinco epopeyas románticas. En ellas, conjuga el lenguaje de la lírica con las construcciones más arcaicas de la épica, que pierde así su carácter austero y se acerca cada vez más

⁴⁷. - Término técnico de las literaturas persa y turca, que designa un conjunto de cinco *mathnawis*.

al análisis psicológico, acogiendo así mismo temas de tradiciones variadas.

Estas cinco obras son las siguientes:

- Makhzan al-Asrar ("Tesoro de los secretos"), de 1174-76.
- Khosrou o Shirin (Cosroes y Shirín), de 1181.
- Laili o Majnun (Layla y Majnún), de 1188.
- Hafl Paykar ("Siete retratos"), de 1197.
- Iskandar-namah ("Libro de Alejandro"), hacia el 1200.

La primera de estas obras pertenece al género ético-didáctico, muy popular en la literatura persa. Esta obra consolidó la fama de Nizami como literato y también lo situó en la línea de los autores sufíes, puesto que en las historias que contiene y que sirven para ilustrar sus ideas se reconocían, en cifra, los principios de la doctrina sufi.

La segunda refleja un aspecto de la vida personal del autor, puesto que Nizami se casó entre 1172 y 1174 con una esclava turca, Afaq, de quien nació su único hijo, que murió en 1180. Este hecho se trasluce en la obra, en particular en la caracterización del personaje femenino.

La conocida historia de Cosroes y Shirín es un poema heroico-romántico, basado en un tema tradicional iraní; cuenta los amores del soberano sasánida Cosroes II Parviz y la princesa armenia Shirín, quienes consiguen reunirse después de pasar por muchas vicisitudes.

Con estas obras, la fama de Nizami se extendió, y el soberano de Shirvan⁴⁸, le animó a tratar el tema árabe del amor trágico entre Layla y Majnún⁴⁹.

La cuarta obra del Khamsa, el *Hafí Paykar*, es según muchos autores su obra más lograda. En ella se volvió a las fuentes de la tradición irania para crear la biografía novelada del soberano sasánida Bahram Gur, que sirve de marco para la narración de siete cuentos, cada uno narrado por una de sus siete princesas, representantes así mismo de los siete "climas"⁵⁰ de la tierra. Cada cuento se relaciona también con un día de la semana, un planeta y un color. Este carácter simbolista, realzado por los elementos fantásticos que aparecen en la narración, y que es típica de la narrativa oriental, suscita interpretaciones contrapuestas. Tradicionalmente se ha visto en esta obra la descripción simbólica de las fases del ascenso místico.

La última de las epopeyas, el *Iskandar-namah*, consta de dos partes, el *Sharaf-namah* ("Libro del honor") y el *Iqbal-namah* ("Libro de la Ventura"). En ella se ofrece la síntesis más completa de la imagen que se forjó de Alejandro Magno la Persia musulmana; lo eleva a la categoría de héroe perfecto, el modelo del propio caballero iranio, y de eminente buscador de la sabiduría. Esta obra sirvió para que el autor

⁴⁸. - Territorio próximo al Azerbaijón.

⁴⁹. - De esta obra se habla con mayor amplitud en el comentario de uno de los manuscritos de este trabajo.

⁵⁰. - O las siete regiones en que se dividía la tierra, según una concepción antigua compartida por los griegos y los persas preislámico; estas regiones eran el reflejo terrenal de las siete esferas celestes.

reflejara en ella preocupaciones científicas y filosóficas, puesto que a partir de las conversaciones que Alejandro sostiene con Aristóteles y otros sabios, van apareciendo todas las ramas del saber humano, convirtiéndose así este poema en una singular enciclopedia donde se reúnen todos los conocimientos de la época.

Folios 1 y 2. Doble página inicial, con decoración vegetal geométrica, bastante minuciosa y de buena calidad.

Folio 12, 11'3 x 7 cm. La ilustración está dividida en dos registros, en el superior aparece un príncipe entado ante un palacio, hablando con el joven Majnun. Abajo están Layla y Majnun, sentados en el campo, conversando. El va vestido tan sólo con un paño rojo y dorado.

Folio 18 verso, 8'4 x 7 cm. Ante un palacio hay dos caballeros sentados, uno de ellos con barba blanca; delante hay una tinaja y un anciano que les muestra una túnica. Al lado hay una mujer con sari y en la esquina un hombre bebiendo.

Folio 27 verso, 8 x 7 cm. Layla y Majnun hablan en el campo, sentados, con un perro al lado, mientras en la parte superior, en una terraza hay una pareja y a su lado una sirvienta en pie, con un envoltorio en las manos.

Folio 45, 9'2 x 7 cm. En la puerta de un palacio aparece un anciano sentado, con una aureola apuntada dorada rodeando su cabeza, delante de él tiene dos libros cerrados; conversa con otro personaje que está en pie frente a él, sosteniendo una tela en las manos, mientras a los lados hay otros dos personajes de rodillas.

Folio 51 verso, 9 x 7 cm. En la puerta de un palacio con la distribución habitual, aparece sentado un personaje sin rostro, con la cabeza velada y detrás una aureola dorada, lujosamente vestido, que conversa con un personaje de rodillas ante él. Detrás hay un sirviente con abanico y delante dos "espectadores", con las manos cruzadas delante.

Folio 61, 8 x 7. De nuevo en la puerta de un palacio aparece sentado un anciano, con barba blanca y una flor en la mano, que contempla como se aleja un demonio blanco, que vuelve la cabeza hacia atrás. Este ser fantástico tiene rostro de hombre pero con ojos amarillos, cuernos, cuerpo musculoso, pies de animal y rabo. Lleva unos pantalones rojos y morados con adornos dorados, collares y pulseras en los tobillos. En primer plano de nuevo aparecen los "espectadores".

Folio 72, 7 x 7 cm. Bajo un toldo rojizo, en una terraza, conversan dos personajes sentados en banquetas. Uno de ellos, con corona, sostiene una flor. A cada lado hay un sirviente con abanico.

Folio 78 verso, 6'6 x 7 cm. Ante un palacio un rey sentado conversa con un anciano de barba blanca, arrodillado ante él. Ambos levantan el índice. Aparecen también, como ya hemos visto que es frecuente en las ilustraciones de este manuscrito, un sirviente con abanico y un espectador. En la terraza, como también es común con otras escenas, vemos una rampa de entrada con líneas convergentes muy acentuadas.

Folio 82 verso, 9'6 x 7. Ante un palacio se muestra a un personaje sentado en un banquete, bebiendo de un vaso dorado, con un sirviente y un "espectador". Miran hacia el exterior de la terraza, donde un guerrero sujeta por la cabeza a un hombre, casi tumbado entre sus piernas, que sangra por el cuello; delante un hombre sentado sostiene un recipiente bajo la cabeza del herido. De todas las ilustraciones de este manuscrito la presente es una de las que muestra mayor dramatismo, aun así éste no está demasiado acentuado.

Folio 90 verso, 7'9 x 7. En un paisaje abierto cabalgan un rey, vestido de morado, y una dama de negro. Delante de ellos caminan dos jóvenes. Más al fondo, al pie de las montañas, un personaje lleva un banderín.

Folio 101 verso, 8'5 x 7. En una terraza cubierta parcialmente por un elegante toldo, un anciano con barba blanca conversa con un personaje en pie ante él. En primer plano, en una esquina, fuera de la terraza, están el demonio blanco que aparecía en el folio 61 y dos "espectadores".

Folio 121 verso, 7'8 x 7. En la puerta de un palacio, con unas montañas al fondo, un anciano conversa con otro, que tiene una copa en la mano. Delante, en el ángulo inferior izquierdo hay un demonio blanco, ahora sin cuernos, y otro color carne, frente a ellos un "espectador".

Folio 133, 8'5 x 7. En una terraza, con dos cipreses al lado, un caballero sobre una banqueta conversa con un anciano de rodillas ante él. En primer plano están los habituales "espectadores".

Folio 144, 9'4 x 7. Esta página tiene especialmente destacado el texto, con fondo dorado y flores también doradas en la parte inferior.

En un paisaje un guerrero sostiene a un hombre, sujeto en una cuerda, que está en un agujero. Al borde de un agujero se sitúa una mujer, que cruza su mirada con la del hombre. Tres guerreros contemplan la escena.

En esta ilustración los colores son ligeramente más ténues que en el resto. El agujero, aunque es un simple rectángulo gris, da cierta sensación de profundidad.

Folio 154 verso, 6 x 7. En una terraza, ante un palacio, un anciano y un hombre barbado, de rodillas en una alfombra, hablan con un ángel, de rodillas frente a ellos, que levanta el índice. El ángel tiene un rostro muy redondo, alas amarillas y un nimbo dorado con puntas.

Folio 162 verso, 6'7 x 7. En una terraza un hombre barbado, tapado y recostado sobre un cojín, conversa con un joven que se sitúa ante él, con las manos adelantadas. Otro joven, cuyo rostro se encuentra un poco deteriorado, contempla la escena.

Folio 175, 8 x 7. Sentado en una banqueta, en una terraza, un anciano habla al demonio blanco, esposado ante él sobre la rampa y con expresión de temor. Muestra los dientes, el rostro arrugado y unos llamativos ojos amarillos, que indican su condición no humana.

Folio 188. Un noble en una terraza con una copa en la mano y un sirviente detrás, conversa con un caballero en pie ante él. A su lado se muestra otro personaje con los brazos cruzados y otro, con chaqueta a rayas, que camina.

Folio 193, 7'8 x 7 cm. Ante una tienda roja y un cercado formado por telas dos personajes de rodillas y con un nimbo alargado sobre sus cabezas conversan con otros dos que están situados frente a ellos. En la esquina inferior derecha están los dos caballos de los recién llegados.

Folio 203 verso, 7'9 x 7 cm. En una terraza el anciano, ahora con nimbo alargado y una sirvienta detrás, conversa con un caballero con las manos juntas delante del cuerpo; fuera de la terraza se sitúa un personaje más, en la misma posición. En la esquina derecha aparece el demonio blanco, en pie, con las manos cruzadas ante el cuerpo y los ojos desorbitados. El

campo alrededor está sembrado de pequeños matorrales con florecitas rojas y blancas.

Ya se ha comentado como el estilo de este manuscrito se asemeja muchísimo al de los dos manuscritos anteriores, tanto en la forma de representar las arquitecturas, los paisajes y las figuras como en colorido, que en este caso en algunas ocasiones se hace un poco más suave. En el cielo muchas veces se aplican delgadas líneas doradas para crear una impresión luminosa. Las representaciones son siempre totalmente planas, creandose un cierto efecto de perspectiva tan solo en las rampas de entrada.

Quizá debido a que el tamaño de estas ilustraciones, algo más reducido que en las anteriores, el estilo está un poco más cuidado.

En casi todas las ilustraciones encontramos ciertos elementos recurrentes, que se repiten sin apenas variación: el tipo de pabellones o puertas de palacio, con algún elemento natural al lado, las cortinas y banquetas, y también los "espectadores" y los sirvientes con abanico, situados detrás de los personajes principales.

Aunque en los rostros no se encuentra mucha variedad de tipos ni de expresiones, en los casos los que la escena lo requiere (por ejemplo folio 162 v.) se introducen leves variaciones en la forma de los ojos, la boca, los gestos..., que dan cierto dramatismo a la escena, o más expresión que la plasmada en las escenas de entrevistas.

23.- HISTORIAS RELIGIOSAS. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: 15.483.

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Medidas: 25 x 15'5 cm.

Escuela/fecha: Punjab-Cachemira, siglo XIX.

Encuadernación: En piel, tapas negras, con las esquinas y motivos centrales en mosaico dorado, borde rojo. Guardas de color marrón, con decoración de hojas doradas. Posiblemente de época.

Restauración: La última página y algunas del interior están fijadas con tiras de papel, en algunas páginas parches.

Desperfectos: Muchas páginas sueltas. Manchas de humedad, sobre todo en las primeras páginas. Algunos agujeros debidos a ataques de insectos. En la p. 75 agujero muy grande, la 76 y 77 están rotas.

Estado de conservación: Regular.

Texto: en negro, a dos columnas, entre las líneas de texto líneas doradas horizontales. Borde con decoración vegetal dorada, títulos en rojo. En algunas páginas anotaciones marginales.

Nº de ilustraciones: 7.

En este manuscrito se reunen diferentes historias religiosas. Según la opinión de Nasim Akhtar posiblemente el libro trata de temas diversos de los que el artista ha cogido

un verso para ilustrar, por su propia iniciativa o por un encargo específico.

El diseño de la encuadernación de este manuscrito se encuentra en modelos mogoles desde principios del siglo XVII, pero es muy probable que estos mismos modelos se utilizaran también en Persia. En una miniatura de alrededor de 1610, de Muhammdad Ali, se muestra a un joven leyendo un libro con este tipo de encuadernación⁵¹.

Folio 1. Página caligrafiada con fondo dorado, borde azul con decoración vegetal en dorado, naranja y rosa, otro fileteado y el resto de la página con decoración de plantas.

Mahoma subiendo a los cielos, Folic 5, 13,5 x 7'7, con borde 15'5 x 9. Ocho figuras aladas, con bandejas doradas en las manos, rodean a una figura, con la cabeza velada, que monta un caballo alado, blanco, con patas y lunares morados, cabeza humana y tocado con un gorro como el de los ángeles. El fondo, azul oscuro con trazos dorados, emula el espacio celestial al que asciende el profeta. En esta ilustración se ha reservado un espacio para dos inscripciones, una en el ángulo superior derecho y otra en el inferior izquierdo.

Tradicionalmente los poetas persas no dedicaban su trabajo sólo al patrón del que proviniera el encargo, sino también a Dios, a quien siempre suplicaban inspiración para

⁵¹. - Ver BEACH, 1981, cat. nº 28, pp. 93 y 200.

llevar a buen término sus obras. A menudo estos ruegos iban acompañados de una descripción del Miraj, el ascenso nocturno de Mahoma al Séptimo Cielo.

La presente miniatura ilustra este mismo acontecimiento: "Una noche, estando todavía vivo, el profeta Muhammad se liberó del mundo y se elevó a los cielos, acompañado por ángeles, sobre su corcel con cabeza humana Buraq⁵². Allí contempló la presencia y majestad de Dios⁵³." Este tema se encuentra en ilustraciones de obras muy diversas, entre ellas una de las más frecuentes es el Khamza de Nizami, puesto que el poeta comenta este pasaje en su obra⁵⁴.

En esta miniatura, que el artista ha ilustrado con mayor cuidado que las del resto del manuscrito, encontramos en las figuras de los ángeles un movimiento poco habitual en estas pinturas; se ha puesto una atención especial en la representación minuciosa de todos los rostros, muy refinados, y de las alas de los ángeles, en las que se han aplicado colores matizados y reflejos brillantes.

El rostro del profeta es demasiado sagrado para ser pintado, por lo que se ha cubierto con un velo, pero en el rostro del Buraq se ha combinado una expresión de angelical inocencia con cierta elegancia aristocrática.

⁵².- Diversas representaciones pictóricas y escultóricas de Buraq se publican en ARNOLD, 1965, lam. LIII a LVIII. En el capítulo que acompaña a estas fotografías se expone una interesante discusión sobre la expresión de la emoción en este tipo de representaciones.

⁵³.- WELCH, 1976-78, p. 95.

⁵⁴.- Ver WELCH, 1979, p. 169. Para otras representaciones ver LEVEQUE, MENANT, 1969, pp. 36 y 39.

Folio 33, 13'5 x 7'7. Discusión de sufis. Un personaje vestido de dorado, situado en un pabellón, conversa con otro que está fuera, detrás de él hay un discípulo. Mas abajo discuten otros dos personajes mientras a su lado un hombre en pie, con espada, puñal y bastón, los contempla. En primera línea un joven, de rodillas, habla con otros tres personajes, más mayores que él, que están en pie. Hay dos inscripciones, en el angulo superior derecho e inferior izquierdo.

Escenas muy similares a a ésta se encuentran ilustrando el Diwan de Hafiz, una recopilación de poemas líricos, en especial relacionadas con la sentencia que afirma: "Todo lo que podeis sostener en vuestras manos es aire". En el Metropolitan Museum de Nueva York se conserva un ejemplar ilustrado de esta obra, de Cahemira, del último cuarto del siglo XVIII, con setenta y cinco miniaturas, en las que se representan diversos pasajes de discusiones teológicas, o escenas que ilustran pequeñas sentencias o consejos; una de ellas guarda estrechas similitudes con la escena aquí presentada⁵⁵.

Folio 58, el mismo rey de la ilustración anterior, ricamente vestido y situado en el interior de una lujosa estancia, sobre alfombras y cojines, escucha a dos músicos que están frente a él; uno tañe un laud y el otro toca una pandereta.

Debajo, un anciano vestido de morado conversa con otro personaje, tras ellos hay uno más apoyado en un bastón. Hay dos inscripciones, en los ángulos superior derecho e inferior

⁵⁵. - Metropolitan Museum of Art, 13.288.15 Ms. 16 Folio 99.

izquierdo. En esta ilustración el estilo está un poco más cuidado que en la anterior, aunque posiblemente todas pertenecen al mismo artista.

Folio 74, en esta ilustración se muestra al rey a caballo, vestido con otro lujoso traje dorado. Tras él se sitúa un joven también a caballo, tocado a lo mogol y delante camina un hombre con una vara. Mas abajo cuatro personajes, bastante elegantes, recogen pequeñas bolas de colores en una cesta. En primer plano un camellero guía a dos camellos. En la parte inferior hay una inscripción.

Folio 83.- En un sencillo paisaje compuesto por dos planos, verde para el suelo y azul para el cielo, se sitúa un personaje barbado, vestido de blanco y morado, con una llama dorada tras la cabeza⁵⁶, está sentado en una alfombra, en actitud de oración. A su lado un anciano, de rodillas, se apoya en un árbol mientras conversa con un joven. Hay dos inscripciones en los ángulos habituales.

Folio 113, sobre un fondo azulado, con dos árboles minuciosamente dibujados, se sitúan seis sufis, de rodillas, enfrentados dos a dos; todos tienen las manos cubiertas por las mangas de sus trajes, excepto dos que sostienen un rosario en una de ellas. Todos están en actitud recogida, orando o meditando.

⁵⁶. - En las miniaturas persas las llamas doradas sobre la cabeza de un personaje son símbolo de su santidad. Ver WELCH, 1976-78, p. 113.

Aunque en esta ilustración el trabajo es bastante delicado, está sin terminar; en la zona que rodea los árboles no se ha acabado de pintar el cielo. En los lugares donde están sentados los personajes hay una tenue sombra verde. La página está rajada en el límite de la miniatura, en el borde izquierdo⁵⁷.

Folio 132, la última de las ilustraciones de este manuscrito muestra a una deidad hindú, bajo un baldaquino, sentada en una flor de loto, con un lingam al lado. Frente a ella hay un adorador, con *dhoti* naranja y *dupata* blanco⁵⁸; y una bandeja de ofrendas, tras él hay un delgado árbol florido. En la parte de abajo un anciano, de rodillas y con dos libros delante, conversa, probablemente sobre cuestiones religiosas, con otro personaje vestido igual que el anterior. Inscripciones en dos de los ángulos, al lado de la inscripción inferior se da la referencia de la ilustración anterior.

Tanto en la pintura mogol como en la del Punjab y Cahemira cuando se representan este tipo de discusiones teológicas, sea en manuscritos o miniaturas aisladas, las escenas se caracterizan por su simplicidad y concreción. En

⁵⁷. - En el Metropolitan Museum of Art hay una ilustración con una composición semejante, en la que se retrata a Shaikh Mir Muhammad y su discípulo Mulla Shah con cinco derviches. Es una pintura mogol o deccani del siglo XIX, 09.227.4 110932TF.

⁵⁸. - La forma de colocarse el pañuelo en un cruzado doble por delante del pecho no es demasiado frecuente en India, sin embargo si se encuentra con asiduidad en Persia; ver WELCH, 1979, p. 163.

este caso todas las ilustraciones están centradas en la representación de los personajes, sin hacer ningún tipo de concesión decorativa. Cuando aparecen arquitecturas, paisajes o jardines, éstos se representan más bien como referencias espaciales, sin mucho detalle. La mayor atención se centra en la representación de los personajes, sobre todo los rostros, ya que la intención de estas ilustraciones es ayudar al texto en su empeño didáctico.

24.- BUSTAN. Manuscrito ilustrado.

Nº de inventario: 15.473.

Localización: Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca. Madrid.

Medidas: 22 x 13'5 cm.

Escuela/fecha: Punjab-Cachemira. Siglo XIX.

Encuadernación: Tapas originales, en piel marrón oscuro; en la portada y contraportada tres aplicaciones de piel con dibujos geométricos en dorado. Lomo en cuero marrón claro, restaurado, también las guardas.

Restauración: Si. En las primeras y últimas páginas arreglados con bordes con papeles impresos, en algunas interiores parches, en ocasiones reescritos encima. En el lomo y las guardas de la encuadernación.

Desperfectos: Bordes de las páginas deteriorados. Algunas manchas de humedad, ataques de insectos tanto en el texto como en las ilustraciones.

Estado de conservación: Regular-malo.

Texto: En negro, con títulos en rojo. Anotaciones marginales, algunas en tinta negra y otras a lápiz. Bordeado con líneas rojas y azules.

Nº de ilustraciones: 4.

El Bustan (el huerto) del poeta Shaikh Muslih ad-Din Sa'di, de Shiraz⁵⁹ (1189-1291) es una recopilación de historias didácticas versificadas, escrito en persa en el año

⁵⁹.- También nombrado con frecuencia como Shaikh Sadi Shirarzi.

1257, que tuvo una gran popularidad tanto en Persia como en India.

Estos cuentos, que divertían y entretenían a lectores musulmanes, fueron frecuentemente ilustrados. En India se produjeron varios excelentes ejemplares, tanto en el período del sultanato como con los mogoles⁶⁰.

Entre 1500 y 1510, en el período del Sultanato, se llevó a cabo una copia de gran calidad para Nasir Shah, sultán de Malwa, con pinturas de Haji Mahmud⁶¹.

Aunque hay manuscritos que cuentan con múltiples ilustraciones para cada una de las historias, en este caso se trata de una obra bastante sencilla, en la que tanto el texto como las pinturas cumplen con su función narrativa, pero no están excesivamente cuidados ni en técnica ni en estilo.

Las cuatro pinturas que contiene este manuscrito están realizadas con composiciones simétricas, muy sencillas y con colorido limitado. Tanto las caras como los trajes están pintados en un estilo rápido, sin mucho detalle. Las decoraciones, cuando las hay, se limitan casi en exclusiva a puntos o cuadrados. Las escenas representadas son las siguientes:

Dama musulmana con servidoras (folio 30, 8'5 x 6). En el centro de la composición se encuentra una dama, sentada en una silla, con los pies apoyados en un cojín y vestida de

⁶⁰. - Ver WELCH, 1985, lam. 79 para un ejemplo del Sultanato de Mandu, de 1500-1503, y lam. 139 para uno mogol de 1540-1550.

⁶¹. - Ver ~~The masterpieces from the National Museum~~, 1985, cat. 110, p. 81.

forma sencilla, con gesto de narrar una historia al resto de las mujeres presentes en la sala, situadas en pie a ambos lados.

Las mujeres que escuchan, cinco en un lado y seis en otro, están franqueadas por las dos de los extremos, que llevan un bastón en la mano. Todas van vestidas de forma semejante, variando el colorido de sus trajes.

Se encuentran en una dependencia decorada de forma muy simple, las paredes en verde, con arquerías y decoración vegetal dorada. El suelo es marrón, también con decoraciones en dorado.

Noble con servidores (folio 52, 11 x 6'3). En una estancia muy parecida a la anterior, se desarrolla una escena también semejante.

En este caso el narrador, sentado en centro, va vestido con un *kurta piyama* blanco, y sobre él una chaqueta roja, su cabeza está cubierta por un turbante, colocado al modo de los sikhs, rematado por un copete. Aunque las líneas del rostro son muy simples, sus ojos son bastante expresivos. Los seis que le escuchan a cada lado llevan atuendos semejantes, en los que varían los colores de la chaqueta, y casi todos llevan barba⁶².

Conversación de dos personajes ante sus ejércitos (folio 56, 10 x 6'3). Dos personajes, en pie en una explanada, al pie de

⁶². - Como ya vimos, entre los sikhs dejarse crecer los cabellos es una prescripción religiosa.

un monte en cuya cima hay una foraleza, conversan, con sus espadas apoyadas en el suelo.

Detrás de ellos, vestidos con sus mismos colores, se alínean dos ejércitos multitudinarios. Solo se detallan las figuras más próximas, todos con las lanzas levantadas, el resto lo componen manchas de color, prácticamente abstractas.

En la búsqueda de orden y simetría en la composición, hasta los caballos de ámbos ejércitos se distinguen por su cromatismo.

Batalla (folio 80, 6'3 x 17'5). Esta escena, dentro de su simplicidad, es la más completa de las cuatro.

En una llanura, en la que se ven al fondo algunos edificios blancos y cabañas, se desarrolla una batalla. En el centro dos personajes con cascos y escudos luchan cuerpo a cuerpo con unas mazas.

A ambos lados dos carros tirados por caballos, cada uno con su auriga y con un arquero dispuesto a lanzar una flecha. Detrás de ellos se sitúan dos grupos de jinetes, vestidos de guerreros y con lanzas. Todo el movimiento se concentra hacia el centro de la escena.

Como ya hemos visto, en la escuela del Punjab y Cachemira en el siglo XIX hay grandes variaciones de estilo en los manuscritos que se producen. De obras de excelente calidad se pasa a otras, como la presente, en la que quizá el

mayor mérito se encuentre en su ingenuidad y su voluntad expresiva⁶³.

⁶³. - Dado lo escueto de estas representaciones, la identificación de esta obra se debe a Nasim Akhtar, Conservador de manuscritos Islámicos en el National Museum de Delhi.

25.- KHAMSA DE NIZAMI

Nº de inventario: Nº 1 en el libro.

Localización: Museo Mateo Hernández. Béjar. Salamanca.

Medidas: 30 x 19'6 cms.

Escuela/fecha: Punjab- Cachemira, fines del siglo XVIII.

Copia de un manuscrito persa del siglo XVI.

Encuadernación: persa, S. XVIII o XIX. Cartón lacado, sobre fondo color caldera decoración de flores en verdes, amarillos y rojos, recuadro central con motivo de flores enmarcado por una cenefa de flores menudas.

Guardas en verde oscuro con una flor silvestre amarilla, con tallo y hojas, que ocupa toda la altura.

Restauración: no tiene.

Desperfectos: Muchas páginas sueltas, pequeñas manchas y borrones en algunas de ellas.

Estado de conservación: muy malo en la encuadernación; las pinturas y la escritura están bien.

Nº de ilustraciones: 19; tiene además 5 páginas ilustradas con decoración geométrica.

Texto: caligrafía en negro, el texto está dividido en cuatro columnas por página; algunas páginas con decoración caligráfica y geométrica en oro, azul y rojo.

Lenguaje: Persa.

Escritura: Nastaliq.

Este manuscrito figura en este catálogo a título representativo puesto que, aunque su calidad pictórica sea

superior a la de la mayoría de las obras expuestas en este capítulo, su estilo no se corresponde exactamente con los que aquí se están tratando, es decir, los estilos de miniatura creados en India.

Al tratarse de una copia más o menos filedigna de un manuscrito persa del siglo XVI, aunque esté realizado en India, no es un ejemplo de ninguno de los estilos de pintura que allí surgieron. Para hacer un análisis correcto de esta obra habría que exponer primero el desarrollo y la evolución de la pintura persa, lo que nos alejaría del tema original.

Todas las ilustraciones son de bastante buena calidad y, para el comentario, se ha elegido el pasaje más veces representado en todos los Khamsa ilustrados a lo largo de la historia y en la que, en este manuscrito, se han encontrado más variaciones con respecto a las obras persas que sirvieron de modelo.

Kushrau sorprende a Chirin en el baño:

Como se acaba de comentar, esta es una de las escenas más representadas en la obra de Nizami. Aunque los estilos pictóricos varíen, (y ya hemos visto que de las obras persas del XV y XVI a éstas en ocasiones hay cambios estilísticos muy importantes), en esta ilustración encontramos muchos de los elementos que suelen aparecer en este pasaje en las obras safávidas.

Chirin está sentada al borde un río (aquí sobre un sillar de piedra), desnuda de cintura para arriba y con sus ropas colgadas en las ramas de un árbol próximo. Su caballo

bebe agua de la corriente. Chirin, con la larga melena suelta, está ensimismada, peinando sus cabellos. Detrás de ella, a caballo, Kushrau la contempla sorprendido.

Los elementos que encontramos en esta escena, y que no aparecen con frecuencia en otras, son la ciudad al fondo a la izquierda, y los dos caballeros, uno joven y otro anciano, que al fondo contemplan la escena. Este tipo de "observadores", si son muy frecuentes en las ilustraciones de la escuela de Cachemira. En este caso el paisaje es más sintético y realista de lo que suele ser en la miniaturas persas⁶⁴, igual que lo son los tipos físicos de los personajes⁶⁵.

Referencias bibliográficas: Federico TORRALBA SORIANO -Museo de Béjar- Gráficas Europa. Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1972, pp. 61-62.

⁶⁴.- Uno de los modelos persas más convencionales para este tema se encuentra, por ejemplo, en una miniatura hoy perteneciente a la Freer Gallery, ver LEVEQUE, MENANT, 1969, p. 49.

⁶⁵.- Otra miniatura con la misma temática y composición muy semejante en WELCH, 1976-78, lam. 82.

Parte tercera:

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

LIBROS

- ANDHARE, Shridhar. -Chronology of Mewar paintings- Agam Kala Prakashan. Delhi, 1987.

Esta obra supera la mera cronología que propone en el título, analiza la situación geográfica e histórica del estado de Mewar, estudia la pintura y sus influencias y aporta cuadros genealógicos de los pintores.

- AIJAZUDDIN, F. S. -Pahari Paintings and Sikh Portraits in the Lahore Museum- Oxford University Press. Karachi and Delhi, 1977.

Este libro contiene abundantes datos históricos, cronológicos y estilísticos sobre diecisiete escuelas Pahari, organizadas por orden alfabético, y los mismos sobre la escuela Sikh. Bueno como catálogo y para temas iconográficos.

- AIJAZUDDIN, F. S. -Pahari Paintings- Philip Wilson/Sotheby. London, 1978.

Obra muy completa y amena para el estudio de las escuelas Pahari. analiza algunas escuelas muy poco conocidas, a las que la mayoría de los autores no prestan atención.

- ANAND, Mulk Raj. -Album of Indian Paintings- National Book Trust. India, 1973.

La obra comienza en época prehistórica, se refiere después a la época histórica, con sus mitos y leyendas, pasando desde el estudio de la pintura mural al guión tradicional (cronológico y de escuelas). Muy claro y fácil de leer, combina texto e ilustraciones.

- ARCHER, W. G. -Indian Pinting- Oxford University Press. New York, 1957.

Práctico como introducción general a la miniatura india, aunque algunos aspectos necesitarían actualizarse. Lo más interesante es la parte dedicada a las escuelas del Punjab.

- ARCHER, W.G. -The loves of Krishna in Indian Painting and Poetry- London, 1957. Grove Press, New York 1979.

Análisis de la leyenda de Krishna desde la pintura y la poesía, es especialemnte interesante el capítulo que dedica a la escuela de Kishangarh.

- ARCHER, W. G. -Indian Miniatures- New York Graphic Society. Connecticut, 1960.

Volumen de gran tamaño, un poco incómodo de manejar. Tiene una introducción breve a todas las escuelas de miniatura, pero la mayoría del espacio la ocupa el catálogo. Empieza por la escuela del Deccan, a la que dedica con bastante profundidad.

- ARCHER, W. G. -Paintings of the Sikhs- Her Majesty's Stationery office. London, 1966.

A pesar de no ser un trabajo muy actual, es uno de los más completos hasta el momento sobre este tema. Después de un capítulo dedicado a la historia de los Sikhs pasa al análisis de las escuelas, incluye Guler, Kangra y las llanuras del Punjab.

- ARCHER, W. G. -Indian Paintings from the Punjab Hills- Oxford University Press. Delhi, 1973.

Archer es un gran especialista en este tema. Divide la obra por escuelas, aportando datos, en ocasiones novedosos, sobre algunas de ellas.

- ARNOLD, E. -Indian Miniatures- The song celestial or Bhagavad-- Gita. Editions du Sud. Paris, 1968.

Buen trabajo para estudiar la iconografía del Bhagavad Gita y las interpretaciones, especialmente pictóricas, de las diferentes escuelas.

- ARNOLD, T. W. -Painting in Islam- A study of the place of pictorial art in muslim culture. Dover Publications, Inc. New York, 1965.

Trabajo muy interesante para el estudio teórico de la pintura en el mundo islámico, sus problemas, su desarrollo y su difusión geográfica. Pocas fotografías, la mayoría en blanco y negro.

- A.A.V.V. -Chhavi - Golden Jubilee Volume- Bharat Kala Bhavan. Banaras Hindu University. Banaras, 1971.

Este volumen reúne una serie de artículos de prestigiosos autores sobre diferentes temas del arte indio. Los números 11, 12, 22, 25, 28, 30, 34, 42, 45 y 47 están dedicados a la miniatura.

- A.A.V.V. -Krishna, the divine lover- Edita/B.I. Lausanne, 1979.

Trabajo muy completo, trata, por capítulos, los diversos aspectos de la literatura en torno a Krishna. Muchísimas ilustraciones, casi todas sobre miniaturas de diversas épocas y estilos.

- A.A.V.V. -The Arts of India- Editado por Basil Gray. Phaidon Press Limited. Oxford, 1981.

Reúne trabajos que tratan desde el budismo al arte moderno. Es especialmente interesante el apartado 2, en el que se trata sobre arquitectura, jardines y pintura en época mogol. También hay un capítulo dedicado a la rajput.

- A.A.V.V. -Facets of Indian Art- A Symposium held at the Victoria and Albert Museum. Victoria and Albert Museum. London, 1986.

Este trabajo recopilatorio ofrece algunas de las investigaciones más avanzadas sobre diferentes temas del arte indio, todas realizadas por especialistas.

- A.A.V.V. -Islamic Heritage of the Deccan- Marg Publications. Bombay, 1986.

Aporta mucha información sobre esta zona, de la que hasta el momento no existen muchas monografías, especificando sobre cada una de las escuelas.

- A.A.V.V. -A Mirror of Princes- The Mughals and the Medici. Marg Publications. Bombay, 1987.

Con una introducción de Kapila Vatsyayan. Tiene comparaciones de planos de ciudades, compara también los trabajos en piedra duras, tejidos, trajes..., un capítulo completo dedicado a las miniaturas: The "Savonarola" Chair in Mughal Miniatures, pp. 97 a 106. Escrito por Rosa M^a Cimino.

- A.A.V.V. -A Mirror for Princes from India- Illustrated Visions of the Kalilah wa Dimnah, Anuar-i Suhayli, Iyar-i Danish and Humayun Nameh. Editado por Ernest J. Grube. Marg Publications. Bombay, 1991.

Aunque trata sobre algunos manuscritos ilustrados específicos, este trabajo aporta también información literaria y sociológica.

- BACH, Hilde. -Indian Love Paintings- Crescent Books. New York, 1985.

Obra bastante completa, analiza las representaciones amorosas y eróticas en capítulos independientes, primero por escuelas y después por temas. Interesantes los comentarios sociológicos y las relaciones pintura - literatura.

- BANERJEE, P. -The life of Krishna in Indian Art- National Museum. New Delhi, 1978.

Libro de gran tamaño, bastante completo. primero trata sobre Krishna, su literatura y sus cultos, para hacer a continuación un análisis de las manifestaciones artísticas por regiones. También tiene un resumen de todas las apariciones de Krishna en el Mahabharata.

- BANERJEE, P. -The Blue God- Lalit Kala Akademi. New Delhi, 1981.

Historia de la vida de Krishna, en la que se encuentran gran parte de los pasajes que se han ilustrado en miniaturas. Muy útil como fuente iconográfica.

-BARRETT, D. -Painting of the Deccan XVI-XVII century- Faber and Faber. Londres, 1958.

Uno de las primeras monografías dedicadas a la escuela del Deccan, interesante como introducción al tema.

- BARRETT, D., GRAY, B. -La Peinture indienne- Albert Skira. Geneve, 1963.

Trata, de forma un poco resumida, la historia de la pintura india, las pinturas murales y todas las escuelas de miniatura. Muy buenas fotografías. En el mapa de las escuelas de miniatura hay algunos errores de localización. Existe una edición en inglés.

- BEACH, M. C. -Rajput Painting at Bundi and Kota- Artibus Asiae. Suiza, 1974.

Estudia dos escuelas que tienen muchas relaciones estilísticas y temáticas, bueno para aclaraciones de este tipo y también cronológicas de ambas escuelas.

- BEACH, Milo Cleveland. -Early Mughal Painting- Harvard University Press. London, 1987.

Este trabajo se centra en el período menos estudiado y más conflictivo de la pintura mogol. Breve estudio de la época mogol temprana, hasta Akbar, a través del análisis de un grupo de obras. Estilo claro, el comentario de las obras apoya la información histórica y estilística.

- BEACH, M.C. -Mughal and Rajput Painting- The New Cambridge History of India I:3. Cambridge, 1992.

Muy riguroso y analítico, muy práctico como obra de consulta.

- BEALE, T.W. -The Oriental Biographical Dictionary- Calcutta, 1881. Reimpresión 1965.

Buen trabajo recopilatorio, que trata muchos temas aparte de los directamente relacionados con el arte.

- BEDEKAR, V. H. -Stylistic approach to Indian Miniatures- University of Baroda. Baroda, 1979.

Es un ensayo, profundiza en el tema del estilo, interesante siempre que se tenga un conocimiento suficiente sobre las diferentes escuelas.

- BINYON, L., ARNOLD, TW. -Court Painters of the Grand Mughal- Oxford, 1921.

Actualmente este trabajo ha quedado superado por estudios más recientes, se ocupa de los pintores más importantes del período de los Grandes Mogoles.

- BIRDWOOD, G.C.M. -The Industrial Arts of India- London, 1880.

Repaso de diferentes artes, interesante el tema de los tejidos y los estampados.

- BRIJBHUSHAN, J. -The world of Indian Miniatures- Kodansha International Ltd. Tokio, 1979.

Trata de forma genérica el tema de las miniaturas indias. Debido a su tamaño no es una obra muy manejable, aunque es perfectamente válida como obra de introducción o de consulta.

- BROWN, Percy. -Indian Painting under the Mughals. 1550 - 1750- Hacker Art Books. New York, 1924/1975.

Aunque aquí se cita una edición moderna, esta obra es un "clásico". Primero hace una introducción histórica a los mogoles, ilustrándola con miniaturas que recrean escenas de historia y retratos. Segunda parte más descriptiva, buena como obra de referencia.

- BROWN, W. Norman. -Miniature Paintings of the Jaina Kalpasutra as executed in the early western Indian Style- Feer Gallery of Art. Washington, 1934.

El autor es uno de los primeros estudiosos sobre el tema; se centra en la iconografía y los aspectos fundamentales del estilo.

- BRUNEL, Francis. -Splendeur des Miniatures Indiennes- Editions Delroisse. Paris, s/f.

Se trata de una edición bilingüe, francés-inglés, introducción muy breve, a la historia y las fuentes

literarias, el resto del libro lo componen las fotografías y unos resumidos datos de catalogación.

- BUSSAGLI, Mario. -Indian Miniatures- Paul Hamlyn. London, 1969.

Resumen de las escuelas más importantes, contiene datos históricos y dinásticos fundamentales, los comentarios estilísticos son escasos.

- CHAITANYA, Krishna. -A History of Indian Painting Manuscript. Moghul and Deccari Traditions- Abhinav Publications. New Delhi, 1979.

Las dos primeras partes las dedica a la pintura mural y los manuscritos más antiguos. Estudia con detalle los manuscritos de los emperadores mogoles y las escuelas provinciales. Muchas referencias a la vida cotidiana.

- CHANDRA, Moti. -Mewar Painting in the seventeenth century- Lalit Kala Akademi. Delhi, 1957.

Debido a la escasez de trabajos específicos sobre las escuelas rajput, y en especial las del Rajasthán, esta obra, aunque un poco antigua, sigue siendo válida para el estudio de la escuela de Mewar.

- CHANDRA, M., SHAH, P. -New Documents of Jaina Painting- Bombay, 1985.

Riguroso trabajo de investigación, centrado en cartas, contratos y otros documentos relacionados con los pintores jainas y sus patronos.

- CLARKE, C. S. -Mughal Paintings- The School of Jahangir. Cosmo Publications. New Delhi, 1983.

Texto muy resumido. Ofrece muchos datos específicos sobre la técnica en este período, concretando sobre la de cada uno de los artistas. Lista de los colores usados por los mogoles y su procedencia. Fotos bastante malas.

- CRAVEN, Roy C. -A concise History of Indian Art- Praeger Publisher. New York, 1976.

Recorrido a través de toda la historia del arte indio, desde sus orígenes a las pinturas Pahari. Muy claro y didáctico. Todo lo referente a la miniatura está resumido en los dos últimos capítulos.

- CRAVEN, R.C. -Indian Art- Thames and Hudson. London, 1976/1987.

El comentario de la obra anterior es igualmente válido para ésta.

- COOMARASWAMY, Ananda Kentish. -Rajput Painting- Hacker Art Books. London, 1916/New York, 1975.

Imprescindible para el estudio de la miniatura india. Es la obra pionera en la definición de las primeras escuelas rajput, y actualmente sigue siendo referencia obligada de casi todos los historiadores. Dos volúmenes, uno con el texto y otro con fotos, en blanco y negro.

- COOMARASWAMY, A. K. -History of Indian and Indonesian Art-
Dover. New York, 1927/1985.

En el capítulo dedicado a la miniatura se ocupa sólo de la pintura Rajput, centrándose en especial en la temática, aunque también puntualiza sobre algunas escuelas, especialmente las del Punjab.

- COOMARASWAMY, A.K. -Introduction to Indian Art- The
Theosophical Publishing House. Adyar, 1956.

Recorrido por el arte indio, en el que se presta especial atención a algunas obras concretas, consideradas fundamentales por el autor.

- COOMARASWAMY, A.K. -La filosofía Cristiana y Oriental del Arte- Taurus. Madrid, 1980.

Analiza las semejanzas y diferencias en las formas de concebir y entender el arte en el mundo Occidental y Oriental, encontrando, especialmente en el arte cristiano medieval, algunos sugerentes puntos de vista en común.

- COOMARASWAMY, A. K. -Sobre la doctrina tradicional en el Arte- Ediciones de la tradición unánime. Barcelona, 1983.

En este trabajo, breve pero esencial, Coomaraswamy discute algunos de los problemas fundamentales del arte asiático: sus motivos, su contexto, la actitud del artista y la forma en que este arte debe ser contemplado.

- DANIELOU, A. -Histoire de l'Inde- Fayard. Paris, 1971.

Este es un buen trabajo compilatorio, en particular para dar contexto político y sociológico a los fenómenos artísticos.

- DAR, S. N. -Costumes of India and Pakistan- A Historical and Cultural Study. D.B. Taraporevala sons and Co. Private Ltd. Bombay, 1969.

Trabajo interesante para el estudio de los trajes, se examinan a través de la historia y por zonas geográficas, explicando cada uno de los elementos que los componen y su función, es útil como ayuda a la datación.

- DAS, Asok Kumar. -Dawn of Mughal Painting- Vakils, Feffer and Simons Limited. Bombay, 1982.

Es interesante el capítulo de introducción, en el que se ofrece una visión general de la miniatura mogola, basandose directamente en las fuentes para presentar algunos temas. Después comenta una selección de quince obras, pertenecientes a diferentes museos del mundo.

- DAS, A.K. -Splendour of Mughal Painting- Marg. Bombay, 1986.

Bueno como visión general de la pintura mogol, aunque en general se queda en el estudio de las obras más representativas, de las que es más fácil obtener información general como la que aquí se ofrece.

- DAS GUPTA, R. -Eastern Indian Manuscripts Painting- Bombay, 1972.

El doble interés de este trabajo está en que estudia escuelas que normalmente no se contemplan en los libros sobre pintura india y en que trata sobre algunas técnicas sobre hojas de palma poco conocidas.

- DIMAN, M. S. -Indian Miniature Paintings- Uffici. Milán, 1960.

Se trata de un repaso general por las escuelas más importantes de miniatura, correcto pero sin muchas aportaciones novedosas.

- DOWSON, John. -A classical dictionary of Hindu Mytology and Religion- Asia Publishing House. London, 1989.

Bastante completo, con explicaciones claras y a menudo concisas. Tiene también un índice de las palabras en sánscrito, que en ocasiones resulta muy práctico.

- DWIVEDI, Vinod Prakash. -BARAHMAṢA. the song of seasons in literature and art- Agam Kala Prakashan. Delhi, 1980.

Obra de lectura muy agradable, que nos aproxima a la refinada sensibilidad india respecto a la naturaleza. Sólo un capítulo dedicado a la pintura.

- EBELING, K. -Ragmala Painting- Ravi Kumar. Basel, Paris, New Delhi, 1973.

Es la obra más completa que existe hasta el momento sobre este tema. Esstudia los orígenes de los ragmalas y sus distintas manifestaciones. Sistema original de clasificación. Analiza gran cantidad de pinturas.

- ELIADE, M., COULIANO, J.P. -Diccionario de las Religiones-
Paidós Orientalia. Barcelona, 1992.

Muy práctico para consultas sobre budismo e hinduismo, aunque, como sería de desear para los estudios sobre arte, no aporta demasiada información iconográfica.

- EMBREE, Ainslie T., WILHELM, Friedrich. -India- Vol. 17.
Historia Universal Siglo Veintiuno. México, Argentina, España. 1967/1987.

Abarca la historia desde las culturas del Valle del Indo hasta la ocupación británica, además de los acontecimientos políticos y sociales trata, de forma resumida, sobre aspectos culturales y religiosos.

- ETTINGHAUSEN, R. -New pictorial Evidende of a Catholic Missionary Activity in Mughal India- H. Rahner and E. von Severus. Munster, 1963.

Discute el impacto del cristianismo en la pintura mogol, especialmente durante el reinado de Jahangir, habla también de los encargos realizados directamente por el Emperador.

- FALK, Toby. -Mughal and Rajput Painting- London, 1978.

Es especialmente interesante el que hace de los distintos estilos de pintura, así como la definición de las características de la mayor parte de las escuelas de miniatura.

- FREDERIC, Louis. -Dictionnaire de la Civilisation Indienne-
Robert Laffont. 1987.

El mejor diccionario publicado hasta el momento. Aunque no es específico sobre arte, contiene también todos los

términos fundamentales sobre este tema. Muy bueno para historia, literatura e iconografía.

- FREDERIC, Louis -Les Miniatures Indiennes- Editions de Cremille. Genève, 1989.

Excelente trabajo, aunque habla tanto de miniatura mogol como rajput, creo que es especialmente interesante el estudio de estas últimas. Hace alusión a mucha terminología específica de la pintura y analiza los temas más clásicos de la miniatura rajput.

- GANPATYE, Pramod. -A Guide to the Indian Miniature- National Museum. New Delhi, 1994.

Es una guía muy breve pero muy clara. Tiene un cuadro de todas las escuelas, con fechas, y varias páginas de dibujos en las que se definen los rostros y turbantes de las escuelas Pahari y del Rajasthan, los tipos de trajes, de árboles y los modelos de arquitectura más frecuentes en miniaturas.

- GARCIA FONT, J. -Dioses, ideas y símbolos de la India- Fausi. Barcelona, 1988.

Esta obra es muy práctica para consultas sobre mitología e iconografía, aunque comete algunos errores básicos en la descripción de los dioses y sus diversas manifestaciones.

- GASCOIGNE, Bamber. -Los Grandes Mogoles- Noguer. Barcelona, 1971.

Obra interesantísima para los aspectos históricos y sociológicos, especialmente estos últimos, de los mogoles, hasta Aurangzeb. Narra con detalle los aspectos

públicos y privados de la vida de los emperadores. Muy amena.

- GARCIA-ORMAECHEA, Carmen. -El Arte indio- Historia del Arte nº 24. Historia 16. Madrid, 1991.

Aunque este trabajo no llega al período del imperio mogol ni a la miniatura rajput, las introducciones que hace al budismo y al hinduismo son perfectamente claras y completas, si bien breves, debido a las características de la obra.

- GAUR, A. -Women in India- The British Library Board. London, 1980.

Estudia el tema de la mujer india a través de diversos apartados, las mujeres famosas, las distintas religiones, profesiones específicas y las mujeres en la actualidad. Breve pero interesante.

- GOETZ, H. -The Art and Architecture of Bikaner State- Oxford, 1950.

Obra exhaustiva y muy metódica, interesante en especial para consultas sobre cronología.

- GOSWAMY, B. N. -Pahari Paintings of the Nala-Damayanti theme- National Museum. New Delhi, 1975.

Muy claro y conciso. Interesante para el tema específico que trata. Se ocupa de casi todas las escuelas del Punjab, pero, principalmente, sobre las escuelas de Guler y Kangra.

- GOSWAMY, B.N., DALLAPICCOLA A.L. -A place Apart -Painting in Kutch 1720-1820- Oxford University Press. Delhi, 1983.

Estado al este de Delhi, muy influido por la pintura europea. La introducción a la escuela es bastante completa. La mayoría son pinturas de paisajes, se conservan a partir del siglo XVIII.

- GRADMANN, Erwin. -Miniatures Indiennes- Payot. Lausanne, 1954.

Trabajo muy reducido, que estudia las miniaturas, hasta ese momento inéditas, de una colección particular en Suiza.

- GRAY, Basil. -Miniaturas Persas- Rauter S.A. Barcelona, 1962.

Libro de bolsillo, válido como introducción general al tema. Se ocupa sólo de las obras principales de los períodos timúrida y safávida, habla también de los pintores persas que acompañaron a Humayun a India.

- GRAY, Basil. -La peinture persane- Skira. Geneve, 1977.

Se trata de un recorrido conciso por la pintura persa, deteniéndose en las escuelas y talleres más importantes. Especialmente en los capítulos finales se hacen referencias a la pintura mogol.

- GRUBE, E. -The classical Style in Islamic Painting- New York, 1968.

Abarca todas las zonas del mundo islámico en las que se dieron manifestaciones pictóricas, tanto en arquitectura como en cerámica y también en los diferentes tipos de manuscritos ilustrados.

- HARIHARAN, M. -Music in Indian Art- Haritaran and Gowri Kuppuswamy. 1985.

Esta obra es de gran ayuda para entender los sistemas musicales por los que se rigen los ragmalas, también analiza la historia de la música a través del arte.

- HARLE, James C. -Arte y Arquitectura en el subcontinente indio- Cátedra. Madrid, 1992.

Es un manual, muy concentrado y denso. Quizá mejor en arquitectura que en pintura, en los capítulos dedicados a miniatura, la mogol se trata con más profundidad que el resto de las escuelas.

- HIRANDA SASTRI, M. A. -Indian pictorial art as developed in book-illustrations- Baroda State Press. 1936.

Es un trabajo ya un poco desfasado, aunque con un planteamiento bastante bueno, que estudia la evolución de la pintura a través de los manuscritos ilustrados que se conocían hasta el momento.

-Indian Art- Victoria and Albert Museum. Departamental Guides. London, 1978.

Es un resumen de la historia del arte en India, centrado en las obras que se conservan en el museo Victoria y Alberto. Aunque no profundiza demasiado en ninguno de los temas que trata, es práctico como obra de consulta.

- JACKSON, D. y J. -Tibetan Thangka Painting. Methods and Materials- Serindia Publications. London, 1984.

Trabajo muy interesante, que dedica casi doscientas páginas al estudio de las técnicas y materiales empleados en la pintura tibetana. Analiza con detalle las preparaciones de las pinturas, las teorías para las composiciones, los pigmentos y la aplicación del color.

- JAIN-NEUBAUER, J. -The Ramayana in Pahari Miniature Painting- Institute of Indology. Ahmedabad, 1981.

Lo más interesante de esta obra es que estudia multitud de pasajes del Ramayana, entre los que hay algunos poco conocidos. se presta más atención a la iconografía que a las características estilísticas.

- KHANDALAVALA, Karl. -The Bhagavata Purana in Kangra Painting- Lalit Kala Akademi. New Delhi.

El Bhagavata Purana es uno de los manuscritos que ha sido ilustrado en más ocasiones en las diferentes escuelas indias. En este caso se recopilan ilustraciones de diferentes trabajos realizados en Kangra.

- KHANDALAVALA, Karl. -Pahari Miniature Painting- The new book Company. Bombay, 1958.

Obra exhaustiva, que trata todo lo referente a la pintura de esta escuela. Analiza primero toda la temática, después las escuelas y finalmente las técnicas. Interesantes los apéndices sobre la genealogía Pahari y sobre los poetas de la corte.

- KHANDALAVALA, Karl, DICKINSON, Eric. -Kishangarh Painting- Lalit Kala Akademi. New Delhi, 1959.

Espléndida monografía, la primera escrita sobre esta escuela, descubierta por el segundo de los autores; aporta mucha información histórica y cronológica, tiene fotografías a color.

- KHANDALAVALA, Karl, ALI KHAN, Rahmat. -Gulshan-e-Musawwari. Seven Illustrated Manuscripts from the Salar Jung Museum- Salar Jung Museum. Hyderabad, 1986.

Breves introducciones a la miniatura persa, la sub-imperial mogola y la Dekkaní sirven para contextualizar los manuscritos, de temática persa, que se estudian a continuación. Obra perfectamente documentada, con gran cantidad de referencias específicas.

- KHARE, M. D., KHARE, D. -Splendour of Malwa Paintings- Cosmo Publications. New Delhi, 1983.

Monografía sobre la escuela de Malwa. Se detiene más en los análisis iconográficos que en los estilísticos, que, en ocasiones, se echan un poco en falta.

- KRAMSRICH, Stella. -A Survey of Painting in the Deccan- India Society. London, 1937.

Obra ya un poco antigua pero muy acertada en sus planteamientos, diferencia algunas de las zonas principales para la pintura dentro de esta región.

- KRAMRISCH, S. -Arts de L'Inde- Editions Phaidon. Londres, 1955.

Aunque esta obra se ocupa principalmente de la escultura, tiene algunos comentarios muy interesantes

acerca de la pintura. Dentro del texto general comenta las obras del catálogo.

- KRISHNADASA, Ray. -Mughal Miniatures- Lalit Kala Akademi. Delhi, 1955.

Un libro corto pero muy concentrado. Se ocupa sólo de los temas fundamentales.

- KUHNEL, Ernst, GOEZ, Hermann. -Indian book painting from Jahangir's album in the state library in Berlin- London, 1926.

Esta obra, ya antigua, sirve principalmente para conocer las obras del álbum de Jahangir reunidas en esta biblioteca.

- KULKE, Herman, DIETMAR, Rothermund. -A History of India- Routledge. London, 1986/1990.

Obra muy concentrada, trata desde el origen de la civilización India hasta la República. Aporta muchísima información sobre temas bélicos y políticos, mucho menos sobre arte.

- LAL, Shri Mukandi. -Garhwal Painting- Publication Division. New Delhi, 1968.

El autor del libro es el descubridor de esta escuela, escribe con un estilo fácil y personal, que muestra su conocimiento directo sobre el tema, aporta estudios documentales y entrevistas a las familias de los pintores. Casi todas las obras que estudia son de su propiedad.

- LEVEQUE, J. J., MENANT, N. -El Pintura Islámica e India- Aguilar. Colección Historia de la Pintura, nº 26. Madrid, 1969.

Uno de los escasos libros sobre el tema publicados en castellano. Al abarcar un terreno tan amplio, analiza cada período y estilo de forma un poco general, pero bastante clara. Tiene un apartado interesante de testimonios y documentos y un pequeño diccionario.

- LOSTY, J.P. -Krishna- A hindu vision of God. The British Library Board. London, 1980.

Trabajo breve pero interesante, estudia la vida de Krishna a través de su aparición en diversas obras literarias. Muchísimas fotografías, pero, debido a su pequeño tamaño, gran parte no se ven muy claras.

- LOSTY, J.P. - The Art of the Book in India- The British Library Board. London, 1982.

Estudio completísimo sobre todo lo referente a manuscritos ilustrados desde su origen hasta 1850. Mucha información sobre temática y materiales, también toca los fenómenos sociológicos que se producen en el entorno de los manuscritos.

- LOSTY, J. P. -Indian Book Painting- The British Library Board. London, 1986.

Este breve trabajo ofrece una visión general del arte del libro y la ilustración en India a través del comentario de una selección de miniaturas, todas ellas pertenecientes a la British Library.

- MAHADEVAN, T.M.P. -Invitación a la filosofía de la India- Fondo de Cultura Económica. México, 1991.

Obra bastante clara, a pesar de lo complejo del tema. Aunque los títulos generales son ligeramente poéticos, los contenidos están bien organizados y documentados. La mayor parte de la obra dedicada a los textos clásicos hindúes, el budismo y el jainismo.

- MANDA, O.C. -Pahari Folk Art- Taraporevala Sons. Bombay, 1975.

Casi toda la obra sobre pinturas. Interesante para el estudio de los motivos populares en pinturas en el suelo, el cuerpo, estampados y decoración. Trata también sobre las pinturas rituales y ceremoniales y la simbología del color.

- MARTIN, F.R. -Miniature paintings and painters of Persia, India and Turkey from the VIII to XVIII centuries- I-II. London, 1912/1971.

El interés de esta obra es principalmente historiográfico. La mayoría de obras estudiadas pertenecen a diferentes colecciones del Reino Unido.

- MCINERNEY, T. -Indian drawing- Arts Council. London, 1983.

A pesar de lo interesante del tema, son hasta ahora muy pocas las publicaciones sobre dibujos indios. Dentro de ellos, han sido mucho más estudiados los mogoles, de los que se conservan muchísimos más ejemplos.

- MCLEOD, W.H. -Popular Sikh Art- Delhi, Oxford University Press. Oxford, New York, 1991.

Recorrido por toda la historia de la pintura sikh en tres apartados: I.- El desarrollo del arte Sikh, II.- Las pinturas de Baazar, III.- La historia Sikh en las pinturas de Baazar. Hace especial hincapié en la pintura popular y en las reproducciones.

- MEHTA, Nanalal Chamanlal -Studies in Indian Painting- D. B. Taraporevala Sons and C. O. Bombay, 1926.

El autor, uno de los primeros discípulos de Coomaraswamy, profundizó en el camino iniciado por éste. Este libro es un clásico en la historiografía sobre miniatura india.

- MISRA, Rekha. -Women in Mughal India- Munshiram Manoharlal. Delhi, 1967.

Este libro, basado en una tesis doctoral, ofrece una información completísima sobre las mujeres de la época mogola, historia, costumbres, aficiones, vestimenta. Aunque se centra en las mujeres mogolas de clase alta, también se ocupa de las hindúes, en especial las relacionadas con la corte.

- MITCHELL, A.G. -Hindu Gods and Goddesses- Victoria and Albert Museum. London, 1982.

Es un libro muy pequeño, pero con muchísima información iconográfica. Dedicar varias páginas al estudio de los símbolos y gestos de los dioses, por medio de gráficos, y después analiza una escultura de cada uno de los

dioses más importantes del panteón hindú, un total de cincuenta.

- MITTAL, Jagdish. -Andhra Paintings of the Ramayana- Lalit Kala Akademi. Hyderabad, 1969.

Es interesante la forma de ilustrar los pasajes de este poema épico, en ocasiones muy diferentes a las formas habituales mogolas o rajputs.

- MOOKERJEE, A., MADHU, K. -The Tantric Way- Thames and Hudson. London, 1989.

Dividido en apartados muy claros, dedicados al arte, la ciencia y el ritual tántrico, el último muy claro y bien documentado. También tiene un glosario, muy práctico, ya que la terminología que utiliza es muy específica.

- OKADA, Amina. -Indian Miniatures of the Mughal Court- Flammarion. Paris, 1992.

Excelente libro para todo lo referente a la miniatura mogol, pone especial atención en el tema de los artistas y los patronos. Muy buenas fotografías.

- PANIKKAR, K.M. -Histoire de l'Inde- Fayard. Paris, 1958.

Una historia de la India desde sus orígenes, es útil como obra de consulta.

- PANTHEY, Saroj -Iconography of Shiva in Pahari Paintings- Mittal Publications. Delhi, 1987.

Las escuelas Pahari fueron las que más desarrollaron la iconografía de Shiva en pintura, y en este trabajo se estudian con mucho detalle las diferentes formas de representación y sus significados.

- PINDER-WILSON, R. -An illustrated Mughal Manuscript from Ahmadabad in Paintings from Islamic Land- Pinder-Wilson. Oxford, 1969.

Es un trabajo muy específico, que ofrece ejemplos concretos de un tipo de pintura no demasiado conocida.

- RAGHAVAN, G.N.S. -Introduction a L'Inde- Le Conseil Indien pour les Relations Culturelles. New Delhi, 1976/1983.

Es un libro pequeño, con unos capítulos, breves pero muy claros, dedicados a la historia de India. Para el estudio de la época contemporánea aporta muchos datos económicos y diversas estadísticas.

- RANDHAWA, Mohinder Singh -Kangra Valley Painting- Publications Division. New Delhi, 1954/1982.

Después de una introducción, plantea el estudio de esta escuela desde el punto de vista temático, trata la leyenda de Krishna, las Nayikas, clasificación de mujeres según sus caracteres, temas amorosos y las representaciones de las estaciones.

- RANDHAWA, M. S. -Kangra paintings of the Bhagavata Purana- National Museum. New Delhi, 1960.

Estudia las pinturas de esta escuela que tratan sobre la infancia y la juventud de Krishna. Como este asunto fue uno de los más desarrollados en la zona, nos ofrece una gran variedad temática.

- RANDHAWA, M. S. -Kangra Paintings on love- National Museum. New Delhi, 1962.

La temática amorosa en la pintura, se desarrolló mucho en las escuelas del norte de la India, en especial en

los siglos XVIII y XIX. Aunque casi toda la pintura aquí estudiada es de temática religiosa, también toca algunos temas profanos.

- RANDHAWA, M.S. -Kangra paintings of the Gita Govinda- National Museum. New Delhi, 1963/1982.

Aporta datos sobre todas las traducciones existentes del Gita Govinda, pasa después a exponer el contexto histórico y cultural de esta obra y al comentario de una selección de ilustraciones. Obra de gran tamaño.

- IDEM. -Kangra Ragmala Paintings- National Museum. New Delhi, 1971.

Selección de diferentes tipos de ragmalas realizados en esta escuela, en especial relacionados con temas femeninos.

- IDEM. -Basholi Painting- Publications Division. New Delhi, 1959/1981.

Una de las obras más completas para el estudio de esta escuela. Interesante el análisis técnico y el estudio de las fisonomías y otros elementos habituales en las pinturas.

- RANDHAWA, Mohinder Singh, GALBAITH, John Kenneth. -Indian painting. The scene, themes and legends- Houghton Mifflin Company. Boston, 1968.

División tradicional por escuelas, de las que sólo tratan las más importantes. Interesantes algunos testimonios de viajeros por India (Al-Biruni, siglo XI).

- RANDHAWA, M. S., RANDHAWA, Doris Schreier. -Kishangarh Painting- Vakils, Feffer and Simons. Bombay, 1980.

Una de las pocas monografías dedicadas a esta escuela, se centra en su período de esplendor. La mayor parte de la obra la ocupa la catalogación de las miniaturas.

- RANDHAWA, M. S., RANDHAWA, D. -Guler Painting- Publications Division. New Delhi, 1982.

Aunque no es una obra demasiado amplia ni específica, es una buena introducción para el estudio de esta escuela. Aporta datos históricos y está escrita de forma muy clara.

- RANDHAWA, M. S. -Painting of the Babur Nama- National Museum. New Delhi, 1983.

Interesante trabajo sobre miniaturas mogolas de este tema realizadas en época de Akbar. Se detiene en estudios estilísticos y temáticos.

- RAO, S. R., SASTRY, B. -Traditional Paintings of Karnataka- India, 1980.

Parte de la obra dedicada a la pintura en madera y pinturas sobre suelo. Interesante el estudio temático.

- RAO. T.A. Gopinatha. -Elements of Hindu Iconography- New York, 1968.

Aunque no es un trabajo específico de iconografía en la pintura, sí tiene muchos datos útiles para el estudio de ésta.

- RAWSON, Philip. -La Pintura India- Garriga. Barcelona, 1962.

Resumen de las diferentes escuelas de pintura, presta atención a las diferencias de estilos pero no profundiza demasiado en ninguna de ellas.

- RAWSON, P. -The Art of Tantra- Thames and Hudson. London, 1973/1978. Ed. española -El arte Tantra- Ediciones Destino, 1992.

Obra clave para la comprensión de esta filosofía, y su reflejo en el arte. Son de especial interés las explicaciones a los yantras y cosmogramas. También tiene una traducción del Kamakalavilasa.

- RAWSON, P. -Tantra- The Indian Cult of Ecstasy. Thames and Hudson. London, 1973/1987.

De características similares al anterior, quizá un poco más resumido. Las fotografías en esta obra son mucho más abundantes y de mejor calidad que en la anterior.

- RAY, Niharranjan -Mughal Court Painting. A study in social and formal analysis- Indian Museum. Calcuta, 1975.

Libro de tipo ensayo, sin más divisiones que una para el tema social y otra para el análisis formal de la pintura mogol. Muy metódico pero un poco denso.

- REIFF, Robert. -Indian Miniatures. The Rajput Painters- Rutland, Vermont. Tokyo, 1959.

Aunque el planteamiento de la obra es bueno, en general se ha quedado un poco desfasado, aun así, es bastante amena como introducción al tema.

- RENOU, L. -El Hinduismo- Paidós Orientalia. Barcelona, 1991.

Esta obra es bastante clara para profundizar en la compleja temática del hinduismo, práctica como obra de referencia.

- RIVIERE, Jean Roger. -El Arte de la India- Summa Artis, vol. XIX. Espasa Calpe. Madrid, 1965/1980.

Extenso trabajo, que abarca todo el arte de la India, y también el de Sri Lanka, Camboya, Tailandia, Birmania y Java. Dedicar un capítulo a la pintura, en el que resume las características más importantes de las escuelas mogol y rajput.

- ROGERS, J.M. -Mughal Miniatures- Thames and Hudson. New York, 1993.

En un volumen de pequeño tamaño se ofrece un estudio de la pintura mogol hasta Aurangzeb, incorporando en él todas las novedades y estudios más recientes. Lenguaje fácil e información concentrada.

- ROWLAND, Benjamin. -The Art and Architecture of India- Pelican History of Art. 1953.

Es un detallado manual, muy práctico como obra de consulta.

- SAKSENA, B.P. -History of Shah Jahan of Dihli- Allahabad, 1958.

Obra centrada en los acontecimientos políticos y sociales más que en los artísticos, pero bastante completa para dar una visión de la época.

- SEN, Geeti. -Paintings from the Akbar Nama- A visual Chronicle of Mughal India. Lustre Press Pub. Ltd. Vanarasi, 1984.

El mejor trabajo publicado hasta el momento sobre el tema. Estudia una selección de miniaturas del Akbar Nama del Museo Victoria y Alberto, aporta mucha información sobre los pintores y el trabajo en los talleres.

- SHARMA, S. -Krishna Leela theme in Rajasthani Miniatures- 1987.

Este trabajo es interesante por lo específico del tema que trata, no demasiado habitual en la literatura referida a Krishna, a pesar de la gran incidencia que tuvo en pintura.

- SHIVESHWARKAR, Leela. -The pictures of the Chauvapanchasika. A Sanskrit Love Lyric- National Museum. New Delhi, 1967.

Se analizan una serie de ilustraciones sobre el tema del siglo XVI y de estilo Gujeratí, que en esta época abarcaba una gran parte de lo que hoy es Rajasthan.

- SINGH, Chandramani. -Centres of Pahari Painting- Abhinav Publications. New Delhi, s/f.

Obra bastante actual, que sigue la división tradicional por escuelas, analizando cada una de ellas con bastante profundidad, es de especial interés el capítulo dedicado a la escuela de Basholi.

- SINGH, C. -The paintings of Siva in Indian Art- 1990.

Se ocupa sobre todo de las escuelas del Punjab, donde el tema de Siva tuvo especial difusión.

- SINGH NEERAJ, Jai. -Splendour of Rajasthani Painting-
Abhinav Publications. New Delhi, 1991.

Este trabajo se ocupa de las escuelas de Mewar, Marwal, Hadoti y Dhundar, aunque hace referencias a muchas otras. Es especialmente interesante la introducción, con un planteamiento muy actual del tema.

- SIVARAMAMURTI, C. -El Arte de la India- Gustavo Gili.
Barcelona, 1975.

Obra de carácter general, aunque no es especialmente interesante para el tema de la miniatura, bastante completa en arquitectura y escultura. Quizá no muy didáctico y un poco subjetivo.

- SPEAR, Percival -Historia de la India- II vol. Fondo de
Cultura Económica. México, 1965/1983.

Libro pequeño, que estudia de forma resumida la historia de India desde el advenimiento de los mogoles hasta Nehru. Se centra en los aspectos políticos y sociales. En algunos pasajes visión un poco personalizada.

- SPINK, W. -The Quest of Krishna- Paintings and Poetry of
the Krishna Legend. Michigan, 1972.

Estudia las diferentes interpretaciones, poéticas y pictóricas, de la historia de Krishna. Interesante para cualquier estudio específico sobre krishnaismo.

- SRIVASTAVA, R. -Punjab Painting- Study in Art and Culture.
Abhinav Publications. New Delhi, 1983.

Se ocupa de las escuelas del Punjab en el siglo XIX, poniendo especial atención en la temática y en los patronos y los artistas, de los que aporta completas

genealogías. Casi todas las obras que publica se encuentran en India.

- STOOKE, H. J., KHANDALAVALA, K. -The Laud Ragmala Miniatures- B. Cassirer. Oxford, 1953.

Aunque se trata de una obra ya un poco antigua, explica con bastante claridad los diferentes tipos de ragmalas y los estilos a los que pertenecen.

- TAGORE, A. -Arte y anatomía hindúes- Ediciones de la tradición Unánime. Barcelona, 1986.

El autor, pintor y teórico del arte, expone brevemente el planteamiento indio de las analogías de las formas vegetales y animales con el cuerpo humano, usadas en múltiples ocasiones por escultores y pintores.

- TANA, P. y R. -Traditional desings from India- Dover. New York, 1981.

Aunque este trabajo no trata propiamente sobre miniatura, es práctico para identificar y conocer motivos populares en arquitecturas, alfombras y diversos objetos decorativos que aparecen en las pinturas.

- The Cambridge Encyclopedia of INLIA- Francis Robinson ed.. Cambridge University Press. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sidney, 1989.

Muy completa. Abarca también Pakistan, Bangladesh y Sri Lanka. Dividida por temas: geografía, historia, política, economía, religiones y cultura. Contiene también mucha documentación gráfica, fotografías, mapas, tablas estadísticas, y cuadros dinásticos y cronológicos.

- TITLEY, Norah M. -Plants and Gardens- The British Library Board. London, 1979.

Este pequeño trabajo trata de forma resumida el tema de las plantas, estudiando las especies botánicas y la tipología de los jardines, en la pintura persa, turca y mogol; también trata sobre los bordes y los tipos de encuadernación.

- IDEM. -Sports and Pastimes- Scenes from Turkish, Persian and Mughal Paintings. The British Library Board. London, 1979.

Resumen de los principales deportes que aparecen representados en miniaturas: el polo, la caza, tiro con arco, diferentes tipos de lucha; y los juegos: juegos de niños, cartas, ajedrez, backgammon, y los juegos en las celebraciones y festivales.

- IDEM. -Dragons in Persian, Mughal and Turkish Art- The British Library Board. London, 1981.

De características similares a los dos anteriores, menciona las principales apariciones de dragones, y sus representaciones, en la literatura, en trabajos específicos y también en leyendas, cuentos, fábulas y poemas.

- IDEM. -Persian miniature painting and its influence on the art of Turkey and India- The British Library Collection. London, 1983.

Obra innovadora en el planteamiento del tema, al que hasta el momento sólo se habían dedicado algunos

capítulos en trabajos que hablaban en general sobre la miniatura india o persa.

- TOPSFIELD, Andrew. -Indian Court Painting- Victoria and Albert Museum. London, 1984.

Es una obra de introducción. Presenta brevemente el contexto general de las miniaturas, después explica, cronologicamente, cada una de las escuelas, alternando esta explicación con el comentario de obras, pertenecientes al museo Victoria y Alberto.

- UMAKANT, P. -More Documents of Jaina Paintings and Gujarati Paintings of sixteenth and later centuries- Institute of Indology. Ahmedabad, 1976.

Trata tanto documentos pictóricos como escritos, en estos últimos interesante el tema del patronazgo.

- VATSYAYAN, Kapila. -Jaur Gita Govinda- A dated sixteenth Gita-Govinda from Mewar. National Museum. New Delhi, 1979.

Aunque es el estudio de una obra concreta, este trabajo es muy didáctico en lo referente al tema del Gita Govinda y a su iconografía.

- VATSYAYAN, Kapila. -Mewari Gita-Govinda- National Museum. New Delhi, 1987.

Introducción muy buena, con información completa y actualizada sobre todo lo referente a este tema en general. En el estudio del manuscrito analiza una por una todas las ilustraciones. Interesantes las conclusiones sobre las relaciones entre la poesía y la pintura.

- VERMA, Som Prakash. -Art and Material Culture in the paintings of Akbar's court- Vikas Publishing House. Bombay, 1978.

Muy interesante como obra de referencia. Estudio de todos los aspectos de la cultura material, figuras humanas y animales, motivos decorativos, telas, utensilios, instrumentos musicales, armas...y todo tipo de objetos de la vida cotidiana. Un glosario facilitaría su consulta.

- WALDSCHMIDT. -Miniatures of Musical Inspiration- Harrassowitz. Wiesbaden, 1967.

Se ocupa del tema de los ragas, ragmalas y raginis, combinando las explicaciones específicamente musicales con las relacionadas con las pinturas.

- WALKER, Benjamin -The Hindu World- New York, 1968.

Obra de consulta para aspectos generales de la historia y la cultura de India.

- WATSON, F. -A concise History of India- Thames and Hudson. London, 1974/1989.

Obra muy amena y sobre todo, maravillosamente ilustrada, con obras de arte, mapas y documentos de todas las épocas. Interesantes los capítulos sobre el siglo XIX y la India actual.

- WELCH, Stuart Cary. -A King's Book of Kings- Metropolitan Museum of Art. New York, 1972.

Aunque trata sobre un solo manuscrito, la selección de ilustraciones está muy bien hecha, con comentarios completos y claros a cada una de ellas.

- WELCH, Stuart Cary. -Royal Persian Manuscripts- Thames and Hudson. London, 1976/78.

Ha dividido las pinturas por grupos de obras literarias, el Shah Nama, el Diwan, el Khamsa y el Haft Awrang, aunque se echa de menos una pequeña introducción a cada una de estas obras, ya que entra directamente en el análisis de las pinturas.

- WELCH, S. C. -Imperial Mughal Painting- Chatto and Windus. London, 1978.

Breve introducción a la miniatura mogol y comentario de cuarenta obras pertenecientes a diferentes museos europeos y americanos. Trabajo claro, conciso y con buenas fotos.

- WILKINS, W.J. -Mitología Hindú, védica y puránica- Edicomunicación. Barcelona, 1987.

Esta obra es práctica para consultas iconográficas, aunque a veces resulta un poco confusa. Introduce muchos pasajes literarios.

- ZEBROWSKI, M. -Deccani Painting- Sotheby Publications. University of California Press. California, 1983.

La mejor obra publicada hasta el momento sobre esta escuela. Completísima introducción histórica, aporta un apéndice con todos los gobernantes del Dekkan. Estudia todas las influencias artísticas, especialmente las persas y mogolas.

- ZIMMER, H. -Myths and Symbols in Indian Art and Civilization- Joseph Campbell. 1945/1962.

Interesante como obra de consulta, en especial para los temas de hinduismo.

- ZWALF, -Buddhism. Art and Faith- British Museum. London, 1985.

Libro que explica claramente todos los temas fundamentales relacionados con el budismo y el arte. Creo que ya existe edición en castellano.

CATALOGOS

- A la Court du Grand Moghol- Bibliothèque Nationale. Paris, 1986.

Es un catálogo pequeño, que reúne miniaturas de diferentes museos e instituciones franceses, especialmente parisinos. Al final de la obra hay un capítulo dedicado a las monedas.

- ARCHER, W. G. -Indian Miniatures from the Collection of Edwin Binney 3rd- Portland, Oregon, 1968.

Estudio de una colección que reúne obras de calidad de todas las escuelas de miniatura india, de la que se han hecho varias exposiciones en el citado museo.

- ARCHER, W. G. -Visions of Courtly India- The Archer Collection of Pahari Miniatures. Sotheby Park Bernet Publications. London and New York, 1976.

Se trata de una colección bastante buena, conseguida a través de años de viajes. Análisis directo de las obras, muy concreto.

- ARNOLD, T.W.- The library of A. Chester Beatty, a catalogue of the Indian miniatures- Rev. and ed. J.V.S. Wilkinson. London, 1936.

Este catálogo, ya un poco antiguo, se ocupa sólo de las obras más importantes de esta interesante colección. Tiene un volumen completo con las fotografías de todas las obras.

- ATIL, Esin. -The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India- The Freer Gallery of Art. Washington, 1978.

Catálogo de pequeño tamaño pero muy interesante para el estudio de las técnicas del dibujo. Publica muchos dibujos poco conocidos tanto de la escuela mogola como de las rajputs.

- A.A.V.V. -Asia- The Metropolitan Museum of Art. New York, 1987.

Por su amplio contenido este catálogo es una buena introducción al arte asiático. Excelentemente documentado.

- A.A.V.V. -Masterpieces from the National Museum Collection- National Museum. New Delhi, 1985.

Recopilación de las obras más importantes contenidas en este museo. Abarca escultura, monedas, armas, artes decorativas, joyas, etc. El capítulo de manuscritos está escrito por Narinder Nath (pp. 79 a 92) y el de pinturas por O.P. Sharma y Smt. D. Khare (pp.93 a 131). Fotografías de todas las piezas comentadas, pero la mayoría en blanco y negro.

- BEACH, Milo Civeland. -The Grand Mogul. Imperial Painting in India 1600 - 1660- Sterling and Francine Clark Art Institute. Williamstown, Massachusetts, 1978.

La introducción está dividida por temas, lo que facilita su lectura. Texto denso pero bastante claro, con interesante información sobre el estilo y características de pintores concretos, también muchos retratos de los artistas.

- BEACH, M. C. - The Imperial Image - Paintings for the Mughal Court. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution. Washington, 1981.

Abarca desde la pintura premogola hasta las miniaturas del siglo XVII, incluyendo también el Deccan, centrandose en el estudio de manuscritos. Al final un apartado sobre miniaturas aisladas.

- BINNEY, Edwin. - Indian Miniature Painting from the Collection of Edwin Binney 3rd - Portland Art Museum. Oregon, 1973.

Esta obra trata sólo sobre pinturas del sultanato, mogolas y del Deccan. La colección contiene muchas páginas de diferentes manuscritos dispersos.

- BRAND, Michael, LOWRY, Glenn D. - Akbar's India: Art from the Mughal City of Victory - The Asia Society Galleries. The Asia Society House. New York 1985.

Uno de los trabajos más actuales sobre la ciudad de Fatehpur Sikri. Trata sobre la construcción de la ciudad, de los talleres y la biblioteca imperial como centro de la colección de arte. La mayor parte de las miniaturas que se estudian pertenecen a colecciones americanas.

- Catalogue of Persian, Indo-Persian and Indian Miniatures - Sotheby, Wilkinson and Hodge. London, 24,25 Oct. 1921 N° 215.

Estos catálogos son útiles para conocer las obras que se ponen a la venta a lo largo del tiempo, muchas de ellas se catalogan así por primera vez.

- Catalogue of valuable Oriental manuscripts and miniatures-

Sotheby and Co. London, 12 Dec. 1929.

Al igual que el anterior, se ocupa de obras que en su mayoría habían estado en manos privadas y eran absolutamente desconocidas para el público.

- COOMARASWAMY, Ananda K. -Catalogue of the Indian Collections- Museum of Fine Arts. Boston, 1926-1930.

Establece la división tradicional por escuelas, comenzando desde Akbar hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Dedicó otros capítulos a Patna (diseños florales), Simurgh (diseños arquitectónicos), Dakhani, Tanjore y Garhwal. Fotos pequeñas y malas, pero texto muy interesante.

- CRILL, R. GUY, J., y otros -Arts of India: 1550-1900- Victoria and Albert Museum. London, 1990.

Esta muestra abarca las diferentes artes realizadas en India desde la antigüedad, pero se centra en las cortes mogol, rajput, y la India británica. Son de especial interés los comentarios a las miniaturas, todas excelentes, y a los textiles.

- DESAI, Vishakha N. y otros -Life at Court: Art for Indian's Rulers 16th 19th Centuries- Museum of Fine Arts. Boston, Massachusetts, 1985.

Excepto las diez últimas páginas, dedicadas a las artes decorativas y textiles, todo el catálogo trata sobre miniaturas de todas las escuelas, pero éstas clasificadas por temas.

- DURHAM, N.C. -The Art of India and Pakistan- Duke University Museum of Art. 1985.

Muy general, reúne obras de todo tipo, quizá el mayor interés esté en que la mayor parte son obras poco conocidas.

- ETTINGHAUSEN, R. -Painting of the Sultans and Emperors of India in American Collections- New Delhi, 1961.

Aunque un poco anticuado, es un buen resumen sobre los contenidos de muchas colecciones americanas, trata principalmente sobre pintura mogol y del Dekkan.

- FALK, Toby. -Rothschild Collection of Mughal Miniatures- Colnaghi and Co. London, 1976.

Se trata de una colección bastante buena de pintura mogol, en la que son de especial interés los retratos.

- FALK, Toby, DIGBY, Simon. -Paintings from Mughal India- Colnaghi. London, 1979.

Catálogo de cuarenta y una miniaturas pertenecientes a la galería Colnaghi, para su tercera exhibición de pintura oriental. Algunas obras son de los sultanatos del Deccan, de Lucknow o de Murshidabad (Bengala).

- FALK, Toby, ARCHER, Mildred. -Indian Miniatures in the India Office Library- Sotheby Parke Bernet. London, 1981.

Trabajo exhaustivo, que presenta todas las miniaturas indias conservadas en esta biblioteca, con una breve introducción a cada una de las escuelas. Muchísimas fotos, la mayoría en blanco y negro. Obra de consulta.

- FRAAD, Irma L. -Gods of India- Guild Hall. East Hampton. New York, 1979.

Buen trabajo para el estudio de la iconografía, aunque no profundiza demasiado, comentarios estilísticos breves y precisos.

- GITTINGER, Mathebell. -Master Dyers to the world. Technique and Trade in Early Indian Dyed Cotton Textiles- The Textile Museum. Washington, 1982.

Este trabajo es interesante para conocer la historia del traje, de las telas para uso doméstico, y de los diversos procedimientos de estampado y pintado usados en India, muchos de los cuales se representan en miniaturas.

- GOSWAMY, B.N. -Essence of Indian Art- Asian Art Museum of San Francisco. San Francisco, 1985-1986.

Este catálogo es muy original en su planteamiento, puesto que selecciona las obras, algunas esculturas y muchas miniaturas, según el criterio de Rasa, las categorías de los sentimientos, aunque debido a esta catalogación, es un poco más difícil de entender que los catálogos cronológicos.

- GOSWAMY, B. N., FISCHER, Eberhard. -Pahari Meister. Hofische Malerei aus den Bergen Nord Indiens- Museum Rietberg. Zurich, 1990.

Calálogo de calidad, con muy buenas fotos. Algunas obras pertenecientes a colecciones del Este de Europa. Especialmente interesante el capítulo sobre pinturas tántricas de la escuela Basohli, muy documentado.

- GRAY, Basil. -The Pitman Gallery of Oriental Art. Rajput Painting- New York and London, 1949.

Selección de pinturas rajput de mucha calidad, provenientes de donaciones y subastas, una de las primeras ocasiones en que éstas se han expuesto de forma independiente.

- Islamic Art from India- Sprink and Son. London, 1980.

Catálogo de subasta. Muestra trabajos de metal, armas, jade, cristal, miniaturas y manuscritos, textiles, marfil y trabajos en madera. Aporta bibliografía. No todas las obras están ilustradas, muchas de época de Shah Jahan y algunos retratos del Emperador.

- Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art- Metropolitan Museum. New York, 1983.

Obra de gran interés para conocer la abundancia y riqueza de las joyas y otros objetos de arte suntuario en el mundo mogol, también sus diversos usos.

- KHANDALAVALA, H., CHANDRA, M. -Miniature painting from the Sri Motichand Khajanchi Collection- New Delhi, 1960.

Dos especialistas en pintura india estudian por primera vez una de las colecciones indias importantes, cuyas obras hasta el momento permanecían inéditas.

- KHANDALAVALA, Karl. SARYU, Dosh.. -A Collector's Dream- Indian Art in the Collections of Basant Kumar and Saraladevi Birla and the Birla Academi of Art and Culture. Marg Publications. Bombay, 1987.

Este es uno de los pocos trabajos que, hasta el momento, se ocupan de las colecciones de arte indio dentro de India, ofrece la oportunidad de conocer obras inéditas.

- KRAMRISCH, S. -Painted Delight:- Indian Painting from Philadelphia Collections. Philadelphia Museum of Arts. Philadelphia, 1986.

Cataloga obras desde el siglo XV al XIX, haciendo especial hincapié en los diferentes tipos de patronaje. Muchas de las obras de esta exhibición nunca habían sido expuestas anteriormente. Al final hay un pequeño apartado dedicado a la pintura folk.

- Krishna of the Bhagavata Purana, Gita Govinda and another texts- National Museum. New Delhi, 1982.

Aunque es una obra general y abreviada, aporta bastante información sobre las diversas fuentes literarias para el tema de Krishna. Los comentarios específicos a las obras son demasiado breves.

- KHUNEL, Ernst, GOETZ, Hermann. -Indian book painting from Jahangir's album in the State Library in Berlin- London, 1926.

Libro interesante por lo específico del tema que trata, aunque, por su temprana fecha de edición, ha sido revisado y ampliado en múltiples ocasiones.

- LEACH, Linda Y. -Indian Miniatures Paintings and Drawings: The Cleveland Museum of Art- Cleveland Museum of Art. Cleveland, 1986.

Excelentemente escrito. Buena introducción y trabajo riguroso de documentación de todas las obras.

- LUKENS, Marie G. -Islamic Art. Guide to the Collections-
Metropolitan Museum. New York, 1965.

En esta guía se muestran las obras más importantes de la colección del museo, excelente, en la que se incluyen joyas, objetos decorativos, armas, cerámica y miniaturas mogolas.

MCLNERNEY, Terence. -Indian Painting. 1525 - 1825- Artemis Group. David Carritt. London, 1982.

Catálogo pequeño, de obras destinadas a la venta. Introducción muy breve. Organizado por escuelas, hay un poco de todo. Dos páginas del Tuti Nama y una del Akbar Nama. Todas las obras están muy bien documentadas, con introducción histórica y referencias bibliográficas.

- Miniatures and small sculptures from India- Gainesville.
University of Florida. Florida, 1966.

Muestra breve de obras pertenecientes a colecciones americanas, buen ejemplo para ver como se desarrolló el coleccionismo de arte indio en Estados Unidos.

- Mughal Miniatures of the earlier periods- Bodleian Library.
Oxford, 1953.

Libro muy pequeño, útil para dar una idea de lo que contienen las colecciones de Oxford y para una primera aproximación a este tema.

- Museum für Indische Kunst Berlin- Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz. Berlin, 1971.

Centrado más en la escultura que en miniaturas, también hay ejemplos de pinturas murales Jaina y Pahari, ninguna mogol. La mayoría de las fotos en blanco y negro.

-OKADA, Amina. -Miniatures de l'Inde Imperiale- Les peintres de la Court d'Akbar (1556-1605). Editions de la Reunion des Musees Nationaux. Paris, 1989.

Uno de los trabajos más interesantes para el período de Akbar. Aporta muchos datos sobre el funcionamiento de los talleres, los artistas y su técnicas. También se ocupa de la temática, en especial de la influencia europea.

- PAL, Pratapaditya. -Ragamala Paintings in the Museum of Fine Arts- Boston, 1967.

Es uno de los pocos trabajos dedicados específicamente a este complejo tema, muy práctico como obra de consulta sobre las diferentes tipologías de ragmalas.

- PAL, Pratapaditya. -The Classical Tradition in Rajput Painting from the Paul F. Walter Collection- The Pierpont Morgan Library. New York, 1978.

Texto muy elaborado, más un ensayo que una introducción a un catálogo. Establece muchas relaciones entre los diversos aspectos del arte indio, incluyendo literatura y poesía, con conocimiento profundo de los temas. Casi todas las fotos en blanco y negro, con interesantes comentarios.

- PAL, P. -Court Paintings of India- 16th-19th Centuries. Navin Kuman. New York, 1983.

El autor, un gran especialista en pintura india y tibetana, analiza una selección de obras de muy buena calidad, algunas poco conocidas.

- Persian and Indian Miniatures. Catalogue of and Exhibition of the Collection of Edwin Binney III- Portland Art Museum. Portland, Oregon, 1960.

Este trabajo se ocupa de las miniaturas persas de la colección y, dentro de las indias, de las escuelas del Rajasthan y del Punjab. Hay otro catálogo dedicado a las escuelas mogol y del Deccan.

- POOPAYA-SMITH, N., LOSTY, J.P., BEVAN, J. -Manuscript Paintings from The Ramayana- London, 1989.

Interesante muestra de la evolución de este tema a través del tiempo y los diferentes tipos de manuscritos. Mucha información y pocas fotografías.

- Rasa. les neuf visages de l'art indien- Ministère des Relations Exterieures. Paris, 1986.

Explica cada uno de los Rasa, o estados anímicos, ilustrándolos con diferentes imágenes del arte indio, especialmente miniaturas. El texto está bastante centrado en las imágenes, con una pequeña introducción general a cada sentimiento.

- ROBINSON, B.W. -The Kevorkian Collection. Islamic and Indian illustrated manuscripts- Metropolitan Museum of Art. New York, 1953.

Aunque este catálogo ha quedado un poco anticuado, sigue siendo muy útil para el estudio de la extensa colección del museo, ha sido y sigue siendo punto de referencia para trabajos posteriores.

- ROBINSON, B.W. -A Descriptive Catalogue of the Persian Painting in the Bodleian Library- Bodleian Library. Oxford, 1958.

Se corresponde bien con el título, muy descriptivo y analítico, práctico como obra de consulta.

- SKELTON, Robert. -Rajasthani Temple Hangings of the Krishna Cult from the Collections of Karl Mann- New York American Federation of Arts. New York, 1973.

Se centra en el estudio de la teología Vallabhachari. Está ilustrado con muchas miniaturas, pero se ocupa sólo de la temática, sin comentarios estilísticos. Muchas miniaturas de la escuela Nathadwara.

- SOUSTIEL, Jean. -Miniatures orientales de l'Inde. Les écoles et leurs styles- Jean Soustiel. Paris, 1973.

Aunque se trata de un catálogo pequeño, tiene muy buenas introducciones a todas las escuelas, claras y bien documentadas. Escrito por un anticuario, también estudia escuelas que, aunque no suelen aparecer en los manuales clásicos, están presentes en el mercado actual de miniaturas.

- SOUSTIEL, Jean, DAVID, Marie-Christine. -Miniatures Orientales de l'Inde -4-- Galerie Jean Soustiel. Paris, 1986.

Más centrado en el estudio específico de las obras que el anterior. Las más interesantes son las miniaturas mogolas, hay también rajput y otras iraníes del siglo XVII, que el autor denomina indo-persas.

- STCHOUKINE, Ivan. -Les Miniatures Indiennes de l'epoque des grands Moghols au Musée du Louvre- Musée du Louvre. Paris, 1929.

Este libro se ha convertido en un clásico de la historiografía francesa. Texto bastante preciso, pero las fotografías todas en blanco y negro.

- The Art of India- The Memorial Art Gallery. University of Rochester. Rochester, 1961.

Muestra resumida de diferentes artes de India, pone especial atención en la escultura y la miniatura.

- The Arts of India and Nepal. The Nasli and Alice Heeramaneck Collection- Museum of Fine Arts. Boston, 1966.

Introducción bastante breve al mundo de la miniatura india, por Milo Cliveland Beach. Colección muy variada, se muestran bastantes miniaturas del Gujarat de los siglos XII y XIII, miniaturas del sultanato y también pinturas del Nepal, mandalas, obras budistas y tántricas.

- The Art of India and Pakistan- Duke University Institute of the Arts. Durham, North Carolina, 1985.

Catálogo pequeño, de una exposición que en el año 1985 visitó tres lugares. Casi toda la muestra la componen miniaturas, todas proceden de colecciones americanas, en su mayor parte privadas y que no habían sido publicadas.

- The Art of Islam- Museum of Islamic Art. Berlin, 1981.

Este catálogo es interesante para conocer el contenido del museo. Expone las obras principales, muchas de ellas de excelente calidad.

- The Imperial Image. Paintings for the Mughal Court- Freer Gallery of Art. Washington, 1981.

La mayor parte del catálogo se dedica a los manuscritos ilustrados, primero los de tradición hindú y después los mogoles, las miniaturas aisladas en el capítulo final. publica obras interesantes y poco conocidas.

- The Indian Heritage- Court Life and Arts Under Mughal Rule. Victoria and Albert Museum. London, 1982.

Introducción histórica a las decoraciones arquitectónicas y las artes del libro, estudio geográfico y después muy buena recopilación de todo tipo de objetos, menaje, armas, joyas, utilizados por los mogoles.

- TOPSFIELD, A. -Paintings from Rajasthan- National Gallery of Victoria. Melbourne, 1980.

Aunque el libro está bien escrito y contiene mucha información, las obras que se presentan no son especialmente interesantes.

- Treasures of Persian Art after Islam. The Mahboubian Collection- Mahboubian Museum. New York, 1970.

Obra útil para establecer comparaciones entre las artes decorativas persas y las mogolas e indias.

- WATSON, Jane Werner, CHANDRA, Pramod. -Indian Miniature Painting. The Collection of Earnest C. and Janet Werner Watson- Elvehjem Art Center. University of Wisconsin. Madison, 1971.

En este tipo de catálogos quizá lo más interesante sea que nos permiten conocer el contenido de colecciones

privadas, a las que es difícil acceder, pero que a veces tienen obras de gran interés.

- WELCH, Stuart Cary. -The Art of Mughal India. Painting and Precious Objects- Asia House Gallery Publications. New York, 1963.

Es más un manual que un catálogo. Interesante introducción histórica, explicada a través de miniaturas. Fácil acceso a la información específica debido a las indicaciones al margen del texto. Habla de los gustos y tendencias filosóficas de cada uno de los emperadores. Las piezas, casi todo miniaturas y algo de artes decorativas.

- WELCH, S. C. -Indian Drawings and Painted Sketches- The Asia House. New York, 1976.

Selección de dibujos indios desde el siglo XVI al XIX, de todas las escuelas, incluidos dibujos populares y otros realizados bajo el dominio británico. Es uno de los pocos estudios específicos sobre el tema, magníficamente documentado.

- WELCH, S. C. - Wonder of the Age- Fogg Art Museum, Massachusetts, 1979.

Este catálogo recoge miniaturas pertenecientes al arte safávida temprano, entre 1501 y 1576, conservadas en diversas colecciones, en su mayoría americanas. Lo más interesante es que casi todas las obras pertenecen a manuscritos importantes.

- WELCH, S. C. -India: Art and Culture 1300-1800-
Metropolitan Museum of Art. New York, 1985.

Muestra todo tipo de piezas indias procedentes de museos e instituciones de todo el mundo. Muy completo. análisis muy detallados de cada una de las piezas.

- WELCH, S. C. y otros -The Emperor's Album- Images of Mughal India. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1987.

Se centra en el estudio de un sólo libro imperial, el llamado Album Kevorkian, que reúne miniaturas de la más alta calidad. Capítulos muy buenos dedicados a la caligrafía y los bordes decorados. Excelentes fotografías.

ARTICULOS

- AKHTAR, Nasim "Shahnama of Firdausi" Journal of Indian Museums New Delhi, vol. XLVI, 1990.
- AKHTAR, N. "Tuti Nama of Ziauddin Nakhshabi" Journal of indian museums New Delhi, vol. XLVI, 1990.
- ANAND, Mulk Raj. -"Painting under the Sikhs"- Marg Vol. VII nº 2, 1954, pp. 23-32.
- ARNOLD, T.W. "The Johnson Collection in the India Office Library" Rupam vol. I, Abril 1921.
- ARYAN, Subhashini. "Los murales del Norte de la India" Papeles de la India vol. XX nº 4, 1991, pp. 43-53.
- BANERJI, Adris "Schools of Rajasthani Paintings" Indian Museum Bulletin Calcuta, nº 2, Julio 1967.
- BEACH, Milo Civeland. "A Bhagavata Purana from the Punjab Hills" Bulletin Boston M.F.A. 43, nº 333, 1965.
- BEACH, Milo Cliveland. "The Gulsham Album and its European Sources" Boston Museum Journal LXIII, 1965.
- BEACH, M. C. "A European Source for Early Mughal Painting" Oriental Art 22, nº 2, 1976.
- BEGLEY, Wayne E. "Illustrated Histories of Shah Jahan: new identifications of some dispersed paintings, and the problem of the Windsor Castle Padshahname" Facets of Indian Art, London 1986.
- BERINSTAIN, Valérie. "Quelques problèmes posés par l'étude de la peinture Pahari" Bulletin d'Etudes Indiennes nº 4, 1986.

- BRECK, Joseph. "Ramayana illustrations" M.M.A. Bulletin vol. XIV, 1919.
- BROWN, W. N. "Some early Rajasthani Raga paintings" Journal of the Indian Society of Oriental Art vol. XVI, Calcutta 1948.
- CHANDRA, Pramod. "Bundi Painting" Lalika Kala Akademi New Delhi, 1959.
- CHANDRA, Moti. "Portraits of Ibrahim Adil Shah II" Marg vol. V n° 1, 1952.
- CLARKE, C. Stanley. "Indian Drawings" Victoria and Albert Museum Portfolios n° 16 London, 1922.
- COOMARASWAMY, A.K. "The eight Nayikas" Journal of Indian Art vol XVI, London 1914, pp. 101-102.
- COOMARASWAMY, A. K. "Rajput Painting" Museum of Fine Arts Bulletin Boston. Vol. XVI, n° 49.
- DAS, Asok Kumar. "Mughal Royal Hunt in Miniature Paintings" Indian Museum Bulletin Calcutta, vol. I, enero 1967.
- DICKINSON, Eric. "The Way of Pleasure: The Kishangarh Paintings" Marg, Vol. III, n° 4, 1949.
- DIMAND, M.S. "Oriental Miniatures" M.M.A. Bulletin vol. XX, Mayo 1925.
- DIMAND, M.S. "Three Indian Paintings of the Early Mughal Period" M.M.A. Bulletin XXIII, 1928.
- DIMAND, M.S. "An exhibition of Islamic and Indian paintings" M.M.A. Bulletin vol XIV, 1955.
- GOETZ, H. "Notes on some schools of Rajput Painting" Journal of the Indian Society of Oriental Art, Junio-Diciembre 1937.

- GOETZ, H. "Rajput Art: Its problems" Art and Thought London 1947.
- GOSWAMY, B.N. "Sikh painting: An analysis of some aspects of Patronaje" Oriental Art Vol. XX, 1969.
- GOSWAMY, B.N. "A matter of taste: some notes on the context of Painting in Sikh Punjab" Marg XXXIV 1, pp. 45-62.
- GRAY, Basil. "Deccani paintings: the school of Bijapur" Burlington Magazine vol. 73, Agosto 1938.
- GUPTA, S.N. "The Sikh School of Painting" Rupam III n° 12, 1922, pp. 125-128.
- KHANDALAVA, K. "Leaves from Rajasthan" Marg IV 3, 1950.
- OKADA, Amina. "Une illustration insolite du Narasimhavatara" La revue du louvre et des musées de France n° 4, Octubre 1985.
- OKADA, A. "Les Baigneuses du musée Guimet: une miniature moghole inspirée d'une gravure européenne" La revue du louvre et des Musées de France n° 2, Abril 1986.
- OKADA, A. "Les peintres moghols et le thème de Tobie et l'Ange" Arts Asiatiques Tomo XLIII, 1988.
- PARIMOO, Ratan. "A new set of early Rajasthani paintings" A Journal of Oriental Art n° 17, Lalit Kala Akademi, New Delhi 1974.
- RANDHAWA, M.S. "Sikh Painting" Roopa Lekha XXXIX n° 1, 1971, pp. 21-28.
- RAY, Niharranjan. "Rajasthani Painting" Indian Museum Bulletin Calcuta, vol. I, Enero 1966.
- RIVIERE, Jean Roger. "Las Miniaturas de la India" Goya n° 55. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 1963.

- SEYLLER, John. "Model and Copy: The illustration of three Raznama Manuscripts" Archives of Asian Art vol. XXXVIII, 1985.
- SHARMA "indian Miniature Painting" Asian Culture n° 4. Mayo 1973, pp. 8-13.
- SKELTON, R. "Mughal Painting from Harivansa Manuscript" Victoria and Albert Yearbook II, 1970, pp. 41-54.
- SKELTON, R. "Documents for the study of painting at Bijapur in the late 16 and early 17 centuries" Arts Asiatiques vol. 5/II.
- WELCH, Stuar Cary. "The Paintings of Basawan" Lalit Kala 10.
- WELCH, S.C. "Early Mughal Miniature Painting from two Private Collections shown at the Fogg Art Museum" Arts Orientalis III, 1959.
- WELCH, S. C. "Mughal and Deccani Miniature Painting from a Private Collection" Ars Orientalis V, 1963.
- WELCH, S.C. "The Mughal painter, Kesu Das" Archives of Asian Art XXX, 1976-77, pp. 32-54.

FUENTES

- ABU'L FAZL ALLAMI. -A in-i-Akbari- Trad. H. Blochmann y C. H. Jarett. Calcutta 1875-1948. Munshiram Manoharlal 3 vol. New Delhi, 1977.
- ABUL FAZL. -Akbar Nama- Trad. H. Beveridge, 3 vol. Ess Ess Publications. Delhi, 1973.
- Akbar and the Jesuits- por el P. du Jarric. Trad. C.H. Payne, London, 1926.
- BERNIER, F. -Travels in the Mughal Empire (1656-68)- Archibald Constables and Company. London.
- Babur Nama- Trad. A.S. Beveridge. London, 1922/1969.
- CARRIERE, J.C. -El Mahabharata- Edaf/Clio. Madrid, 1991.
- DUTT, M.N. -A Prose English Translation of Harivamsha- Calcutta, 1897.
- Early travels in India 1583-1619- Las narraciones de William Hawkins (1608-13), William Finch (1608-11), y otros viajeros. Editado por William Foster CIE, Oxford-London, 1921.
- FARRUKH BEG. -Tuzuk-i-Jahangiri- I-II, Trad. A. Rogers y H. Beveridge. London, 1909, 1914.
- GOSWAMY, Brijinder Nath. -Painters at the Sikh Court. A study based on twenty documents- Franz Steiner Verlag GMBH. Wiesbaden, 1975.
- Jahangir and the Jesuits...from the Relations of F. Guerreiro (letters of 1607-1608)- Trad. C.H. Payne, London, 1930.

- Letters from the Mughal Court: The first Jesuit Mission to Akbar (1580-1583)- ed. John Correia. Afonso Heras Institute of Indian Culture. Bombay, 1980.
- MARSHALL, John. -In India (1668-1672)- Shafat Ahmad Khan. Oxford, 1927.
- MANRIQUE, F. S. -Travels of Fray Sebastien Manrique (1629-1643)- Tr. Luard and Hosten. Hakluyt Society. Oxford.
- MONSERRATE, S. F. -The Commentary. (1580-82)- Tr. J.S. Hoyland y S.N. Banerji. Oxford, 1922.
- MANUCCI, Niccolo. -Storia Do Mogor (1653-1708)- 4 vol., Tr. William Irvine. London, 1907-1908/ Calcuta, 1966.
- Mundy, Peter. -Travels of Peter Mundy in india in Europe and Asia (1608-1667)- Ed. R.C. Temple, Vol. II. Hak. Society, 1914.
- NIZAMI -La historia de Lavla y Mainún- Hesperus. Palma de Mallorca, 1991.
- NORRIS. -Norris Embassy to Aurazzeb (1699-1702)- Harihar Das, S.C. Sarkar. Calcuta, 1959.
- RICE, E. P. -The Mahabharata- Oxford, 1934.
- ROE, Thomas. - The embassy of Sir Thomas Roe to the court of the Great Moghul 1615-1619. As narrated in his journal and correspondence- editado por William Foster, Hakluyt Society, London, 1899.
- SCHIMMER, Anne Marie, WELCH, Stuar Cary -Anvari's Divan: a Pocket Book for Akbar- The Metropotilan Museum of Art. New York, 1983.

- SHUKLA, D.N. -Silpa-sastra. Hindu Achievements in Aeronautics and Fine Arts- Vastuvanmaya-Prakasna-Sala. Lucknow, 1967.
- SRINIVASACHARIAR -The Mahabharata- Tr. Raghvan, V. Madras, 1935.
- TAVERNIER, Jean-Baptiste. -Travels in India- 2 vol. Tr. V. Ball, Londres, 1925 (2ª).
- VALMIKI. -Ramayana- 2 vol. Clásicos Bergua. Madrid, 1970.
- Vasanta Vilasa- Edición crítica y traducción de W. NORMAN BROWN, New Haven, Conn., 1962.
- VYASA. -Mahabharata- 2 vol. Visión. Madrid, 1984.